ПУТЕВОДИТЕЛЬ ПО СТИЛЮ

АР НУВО

Уильям Харди

Издательство «РАДУГА»

ББК 87.8
Х20

Перевод Т. Боднарук, М. Лахути, Ю. Рознатовской
Редакторы Т. Гатова, В. Румянцев

Харди, Уильям
Х20 Путеводитель по стилю ар нуво / Пер. с англ. – М.: ОАО Издательство «Радуга», 1999. – 128 с.

Стиль ар нуво – разновидность модерна – получил широкое распространение в изобразительном искусстве и архитектуре последних десятилетий прошлого века и в начале нынешнего. Данный «Путеводитель», принадлежащий перу английского искусствоведа Уильяма Харди, призван помочь читателю проследить периоды становления, расцвета, а затем и упадка ар нуво, разобраться в художественных особенностях стиля, а также лучше узнать творчество его ведущих мастеров. Книга богато иллюстрирована и снабжена алфавитным указателем.

Х $\frac{4903010000—091}{030(03)—98}$ без объявления

ISBN 1-85627-832-8

ISBN 5-05-004662-9

© 1986 Quintet Publishing Limited
© Перевод на русский язык ОАО Издательство «Радуга», 1999

Название на языке оригинала:

A Guide to Art Nouveau Style
by William Hardy

Quantum Books Ltd
6 Blundell Street
London N7 9BH

All rights reserved.

Art Director: Peter Bridgewater
Illustrator: Lorraine Harrison

Picture Credits

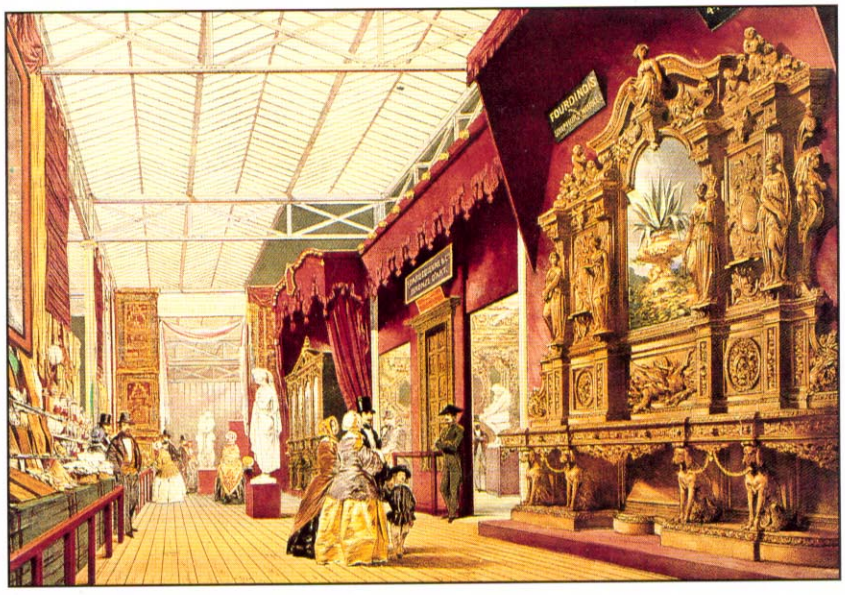
E.T.Archives: **pp. 7, 11, 23(tl), 87, 110, 115.** Victoria and Albert Museum: **pp. 9, 21 (m & b), 109, 110, 111, 112–113, 114, 117(r), 119(b), 121, 122.** British Library: **pp. 10, 18(l).** Werner Forman Archive: **pp. 13, 22(3), 23(3).** Bridgeman Art Library: **pp. 14(l), 15, 24–25, 25, 26–27, 58(l), 59(b), 66(t), 67, 69, 70, 72(b), 73, 78–79, 85, 97(t & bl), 102(3), 107(r), 116, 118, 119(tr), 120, 123.** William Morris Gallery: **p. 14(r).** Woodmansterne: **pp. 16, 18(r).** Angelo Hornak: **pp. 19(l & r), 20, 21(t), 29, 30(t), 31, 32(m), 44(l), 45, 46(b), 50, 63, 65, 86, 88(l).** Historisches Museum der Stadt Wien: **p. 27.** Architectural Association: **pp. 30(b), 32(l), 34(2), 35, 37(2), 38, 40(r), 42–43, 43, 44, 46(t), 46–47, 58–59.** John Vaughan: **pp. 32(r), 33 (tr & br), 61, 64, 95.** Arcaid: **pp. 33(l).** AISA: **pp. 36, 37(b), 38, 39, 40 (l & m), 41.** Josephine Bacon: **p. 44(tr).** Sotheby's: **pp. 49, 53, 60(t), 68(b), 71, 107(l), 117(l).** Musée des Arts Décoratifs: **p. 51, 54, 55(b), 56(m), 56–57, 57(t), 99, 100–101, 104(l), 106(r).** Gilbert Margin/Musée de l'Ecole de Nancy: **p. 52, 53, 88(r).** G. Dagli Orti: **pp. 55(r), 96, 97(br).** Christies: **pp. 56(t & b), 59(t), 60(b), 77, 80, 81, 82, 89(2), 90–91, 91(2), 92–93, 104(r), 106(l), 119(tl).** Hubert Josse, Paris: **pp. 57(b), 70–71, 94.** John Jesse & Irina Laski: **pp. 66(b), 68(t), 72(r), 73(l), 75, 76, 77, 83(l), 90(2), 92(l).** Hinous/Connaissance des Arts: **pp. 103, 105.**

Key: **b**=bottom; **l**=left; **m**=middle; **r**=right; t=top

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	*7*
ГЛАВА ПЕРВАЯ: ИСТОКИ	*13*
ГЛАВА ВТОРАЯ: АРХИТЕКТУРА	*29*
ГЛАВА ТРЕТЬЯ: МЕБЕЛЬ	*49*
ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ: МЕТАЛЛ	*63*
ГЛАВА ПЯТАЯ: ЮВЕЛИРНЫЕ УКРАШЕНИЯ	*75*
ГЛАВА ШЕСТАЯ: СТЕКЛО	*85*
ГЛАВА СЕДЬМАЯ: КЕРАМИКА	*99*
ГЛАВА ВОСЬМАЯ: ГРАФИКА	*109*
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	*124*
АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ	*126*

ПРЕДИСЛОВИЕ



Так выглядел интерьер французского павильона на Всемирной выставке в Париже в 1900 г. Развитие технологий не затронуло области дизайна, где царил даже не застой, а скорее упадок. Аляповатые, вычурные, подражательные произведения искусства и предметы быта, наподобие этой мебели, подвергались жесткой критике со стороны Джона Рёскина и Уильяма Морриса

Гобелен Германа Обриста «Цикламен» (второе название — «Удар бича») – яркая демонстрация любви к изогнутой линии, являвшейся сутью ар нуво. Обрист находил вдохновение в мире растений. В изысканном рисунке можно разглядеть корни, листья и цветы.

Характерной особенностью ар нуво является отказ от прямых линий и углов в пользу более естественного, плавного движения изогнутых и волнистых линий, которые можно увидеть в любом произведении этого стиля. Они использовались как в реалистических изображениях природных форм, так и в абстрактных образах, выявляющих органическую энергию, но во всех случаях основной упор делался на декоративный, плоскостной характер рисунка. Основательность, массивность, любой намек на постоянство или неподвижность – все эти качества противоречили стилю ар нуво. Изящная невесомость линий ярче всего проявлялась при работе с мягкими, податливыми материалами или с теми, которые могли таковыми казаться. По сути это был декоративный стиль, служащий для придания весьма прочным предметам видимости хрупкости и воздушной легкости.

Природа была неиссякаемым источником идей для художников ар нуво, многие из них обладали обширными познаниями в ботанике и черпали вдохновение в мире растений. Цветы, стебли и листья, благодаря своим естественно изогнутым силуэтам, служили щедрым материалом для творческих фантазий. Предпочтение отдавалось лилиям, ирисам и орхидеям, хотя и любая другая необычная природная форма, будь то пальмовые листья или водоросли, могла быть использована для создания живого узора. Яркие и грациозные насекомые и птицы – стрекозы, павлины и ласточки – прекрасно поддавались стилизации, подходили для этого и такие представители животного царства, как змеи и борзые собаки. Изображение женского тела, особенно в сочетании с фантастическими завитками и волнами длинных волос, также часто использовалось художниками.

Ар нуво возник в конце 1880-х гг. и достиг своих высот к концу следующего десятилетия. К 1905 г. начался спад, превративший стиль в один из второстепенных составных компонентов коммерческого дизайна, а вскоре он и вовсе уступил место более современным эстетическим тенденциям, созвучным новому веку. Как бы то ни было, ар нуво в период расцвета приобрел невероятную популярность именно благодаря своей оригинальности, что нашло отражение во французском термине – «ар нуво» означает «новое искусство», – получившем широкое распространение во всем мире.

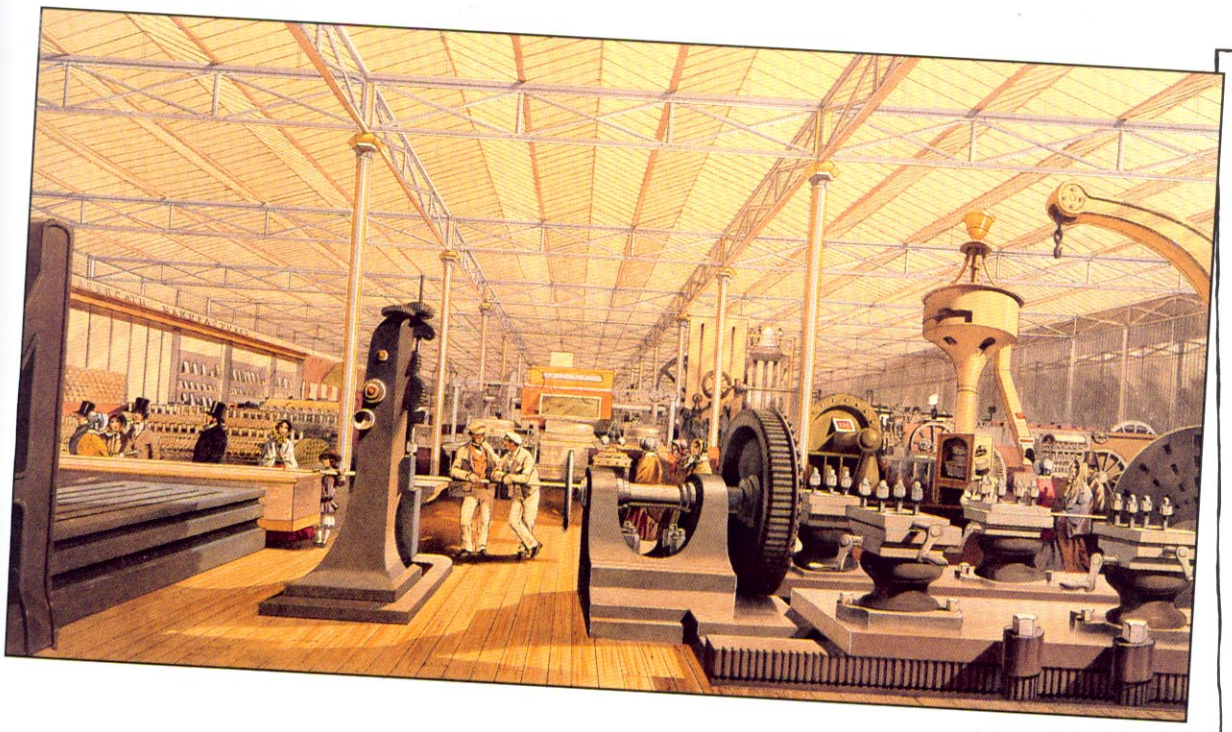
В XIX в. произошли колоссальные изменения в жизни общества как в Европе, так и в Америке. Благодаря индустриализации производства, в городах, ставших крупными промышленными и коммерческими центрами, создаются и накапливаются огромные богатства. Широкое внедрение методов машинного производства не только привело к появлению класса рабочих, но и создало невиданное ранее обилие доступных товаров. Появление телеграфа, поездов и пароходов значительно расширило возможности связи и передвижений. Мир стремительно преображался, однако в области искусства эти изменения происходили гораздо медленнее, художественных стилей, призванных отразить появление нового, все еще не было. В дизайне предметов быта, так же как и в архитектуре, наблюдались бесконечные возвраты к старым стилям: классическому, готическому, ренессансу, барокко или стилю Людовика XV. Ар нуво оказался первым действительно новым стилем XIX в., несмотря на то что он возник в самом его конце. И это в какой-то мере объясняет его невероятную популярность и скорость распространения по всему свету.

Характерные изогнутые линии и формы ар нуво впервые появились в Англии и очень быстро завоевали всю Европу. Центрами нового стиля стали: Париж и Нанси во Франции, Мюнхен, Берлин и Дармштадт в Германии, Брюссель, Барселона, Глазго, Вена... Не устояла и Америка – Нью-Йорк, Чикаго. Широкое распространение стиля и появление его региональных особенностей привели со временем к возникновению некоторых проблем с терминологией и с определением источников формирования стиля. Чаще всего в названиях использовалось слово «современный»; так, во Франции это был «ар нуво» и «модерн стиль», в Испании «модернизм». Иногда на помощь приходили географические уточнения: в Германии, где его называли «югендстиль», было в ходу и название «бельгийский стиль», а в Италии – «английский». Разногласия существовали как по поводу происхождения и общих корней ар нуво, так и его характерных особенностей. И только когда начался закат стиля ар нуво, взгляд в прошлое позволил яснее понять взаимосвязи и последовательность развития этого направления.

Однако терминология, которой пользовались в период расцвета, помогает понять пути распространения стиля и подчеркивает его интернациональный характер. Сам термин «ар нуво» происходит от названия парижского магазина, владельцем которого был немецкий эмигрант Сэмюэл Бинг. Десять лет он занимался пропагандой японского и китайского искусства, а в 1895 г. открыл в Париже знаменитый магазин-галерею «Art Nouveau», где начал выставлять и продавать работы со-

Обложка немецкого журнала «Jugend», созданная художником Отто Экманом. Использованный в названии журнала шрифт типичен для ар нуво.

Обложка берлинского журнала «Пан». На его страницах можно найти то же сочетание изобразительного искусства и литературы, что и в мюнхенском «Jugend».



На Всемирной лондонской выставке 1851 г. были представлены новейшие достижения техники, а также предметы повседневного пользования, произведенные на заводских конвейерах. Выставочный зал Кристалл-палас с металлическими перекрытиями, колоннами и стеклянными потолками, построенный по проекту архитектора Джозефа Пэкстона, сам превратился в часть экспозиции, представляя революционные возможности архитектуры XIX в.

временных дизайнеров, художников и скульпторов.

Репутация серьезного пропагандиста ар нуво позволила Сэмюэлю Бингу получить целый павильон на Всемирной выставке 1900 г. для показа работ своих дизайнеров.

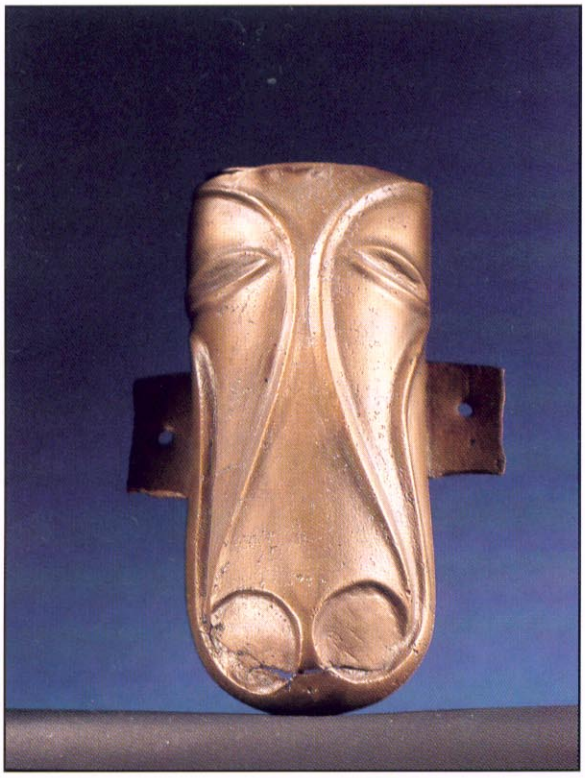
В Италии в обиход вошло еще одно определение этого стиля – «Либерти», оно появилось благодаря названию лондонского универмага с тем же именем, в котором продавались изделия ведущих британских дизайнеров и ремесленников.

Произведения художников ар нуво – яркий пример сочетания коммерции и творчества, внимания к повседневным предметам, превращаемым рукой дизайнера в произведения искусства. Интерес к ар нуво не ограничивался вниманием небольшого числа просвещенных ценителей, рост его популярности особенно хорошо был заметен во время проведения многочисленных международных ярмарок. Эти ярмарки – детище великого века индустриализации – берут свое начало от Всемирной лондонской выставки 1851 г., проходившей в Кристалл-палас. Это событие было призвано продемонстрировать возможности использования современных технологий. Очень быстро такие выставки стали важной составной частью международной торговли. Новый стиль декоративного искусства занял на этих выставках достойное место. Особенно важными для распространения ар нуво стали Всемирные выставки 1889 и 1900 гг. в Париже и 1902 г. в Турине, в то время как выставка 1905 г. в Льеже обозначила его закат. Помимо грандиозных торговых выставок проводились и специализированные международные ярмарки, посвященные различным видам искусства. Самыми интересными оказались ярмарки, состоявшиеся в 1897 г. в Мюнхене и Дрездене, а потом еще одна – в 1899 г., вновь в Дрездене. Кроме этих крупных мероприятий, по всей Европе и в Америке устраивалось огромное число небольших выставок-ярмарок, что отражало широкий интерес к новому стилю во всех видах искусства. Их организаторами являлись гильдии ремесленников и группы прогрессивных художников.

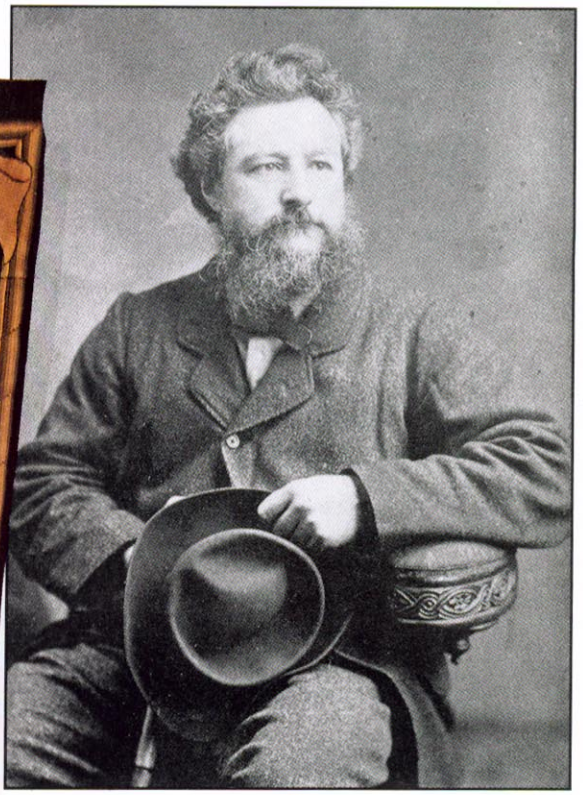
Растущая любовь публики к ар нуво, и особенно к его декоративным аспектам, вызвала к жизни множество новых журналов и газет. Немецкая разновидность стиля – «югендстиль» – даже имя свое приобрела благодаря журналу «Jugend», издававшемуся в Мюнхене. Существовало и еще одно название немецкого варианта – «студиостиль», по названию широко распространенного в Англии, а позднее и в Америке издания «The Studio». В том же ряду стояли берлинский журнал «Pan» и венский «Ver Sacrum». В немецкоязычных журналах печаталась современная проза, поэзия, критика, но во всех изданиях этого времени признаком стиля являлись не сами статьи, а их дизайнерское оформление. Обложки, титульные листы и иллюстрации превращались художниками-графиками ар нуво в произведения искусства. Эти журналы пользовались большой популярностью среди самой широкой публики, а не только в узком кругу дизайнеров и ремесленников. Появлялись и специализированные иллюстрированные издания, посвященные декоративному искусству, такие, например, как влиятельный парижский журнал «Art et Décoration». Благодаря выставкам, магазинам, галереям и журналам стиль ар нуво быстро распространился по всей Европе и Америке.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ИСТОКИ



Бронзовое украшение кельтской колесницы в форме головы лошади.



Истоки стиля ар нуво следует искать в искусстве викторианской Англии. Там мы обнаружим не только характерные для нового стиля изогнутые декоративные линии, но и многие из идей, ставших впоследствии его теоретической базой. На Всемирной выставке 1851 г. в Лондоне демонстрировались новые технологии и образцы дизайна производимых товаров. Одним из положительных результатов этого события стало основание Музея Виктории и Альберта в Лондоне, в экспозицию которого вошло много экспонатов, призванных поддерживать и расширять интерес публики к декоративному искусству. Итак, общий интерес к обыденным предметам был создан, но стандарты, предложенные Выставкой, подверглись резкой критике со стороны Джона Рёскина (1819–1900).

Рёскин не признавал продукцию массового производства и призывал вернуться к ремеслам. Вдохновлял его на эти призывы романтический взгляд на средневековье. Он отрицал, как совершенно надуманное, разделение искусства на так называемое чистое и декоративное, ссылаясь на то, что великое творение Микеланджело в Сикстинской капелле является по сути декоративной росписью. В возрождении ремесел Рёскин надеялся найти альтернативу ужасающему его фабричному производству, а также возможность повысить эстетическую ценность обычных предметов быта.

Он призывал ремесленников и архитекторов вернуться к природным формам, отрицая ценности викторианской культуры и предвосхищая таким образом ра-

ИСТОКИ

СЛЕВА НАПРАВО. *гобелен Морриса, 1885 г. Природа служила для Морриса основным источником вдохновения. Несколько стилизованные изображения растений, птиц и животных, свидетельствующие в то же время об удивительной наблюдательности их автора, представляют собой неотъемлемую часть произведений английского художника-дизайнера.*

Уильям Моррис в 1877 году.

«Воришка клубники», ткань работы Морриса, 1883 г.

боты архитекторов ар нуво – Орта, Гимара и Гауди.

Идеи Рёскина были подхвачены и развиты его учеником Уильямом Моррисом (1834–1896), который начинал свою карьеру как художник и архитектор, а позднее стал теоретиком декоративного искусства, ремесленником, поэтом, переводчиком и издателем. Рёскин был тесно связан с художниками группы прерафаэлитов, к которой принадлежал и Моррис. Он также пережил увлечение эпохой средневековья и создал вместе с друзьями романтические интерпретации прошлого. Однако его отношение к средневековью носило более практичный характер, и в 1861 г. он основал компанию по производству предметов быта, осуществив таким образом мечту – воссоздать идиллию совместного труда художников, архитекторов и ремесленников. Моррису действительно удалось в рамках созданной им компании преодолеть разделение между трудом художника и трудом ремесленника. К оформлению интерьеров, созданию эскизов мебели, рисунков декоративных тканей и гобеленов он привлек своих друзей-прерафаэлитов. Они могли и обставить и декорировать дом в едином стиле, чем достигалась удивительная гармония интерьера. Этой универсальностью он как бы предвосхитил многосторонность художников-ремесленников ар нуво.

Во многих работах Морриса и его последователей черты современности перекликались со средневековыми традициями, особенно это характерно для мебели. При создании тканей, обоев, ковров и прочих элементов

Владеющие различными ремеслами мастера фирмы «Моррис и К°» создавали все детали интерьера. В этой комнате поместья Уайтвик, получившей название «Жимолость», все сделано по эскизам Морриса: и обои, и ковер, и изразцы камина, и мебель. Прекрасный пример гармоничного сочетания традиционной простоты с эстетикой средневековья.

СЛЕВА: *титульный лист книги Макмердо «Городские церкви Рена».*

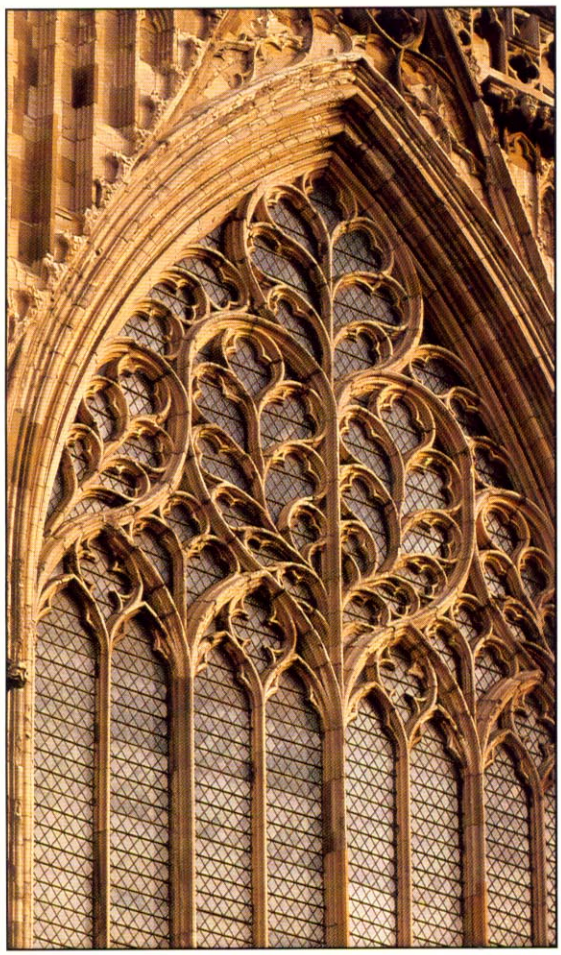
СПРАВА: *Моррис. Витраж в поместье Уайтвик. Изображение Чосера в центре подчеркивает влияние средневекового искусства на мастеров «Движения искусств и ремесел».*

интерьера художники черпали вдохновение в основном в растительном и животном мире. Пример Морриса вдохновил других художников и ремесленников на создание подобных групп, объединившихся под общим названием «Движение искусств и ремесел». Одной из самых влиятельных групп стала «Гильдия века», созданная в 1882 г. Артуром Макмердо. Очарованный плавными, струящимися линиями и естественными формами творений Морриса, Макмердо начал создавать невероятно элегантные узоры, состоящие из удлиненных изогнутых элементов. Именно ему принадлежит честь создания характерного и столь хорошо узнаваемого языка ар нуво. Примером состоявшегося стиля модерн в области графики стало оформление его собственной книги «Городские церкви Рена», вышедшей в 1883 г. Цветы и вытянутые стилизованные фигурки птиц по краям создают на титульном листе динамичный изящный узор. Стебли цветов изгибаются, словно водоросли, колеблемые невидимым течением. Так начиная с 1883 г. созданные Макмердо волнистые, похожие на языки пламени, контуры становятся отличительным признаком ар нуво на последующие 20 лет.

Макмердо явился, без сомнения, основателем нового направления, подхваченного «Гильдией века» и другими подобными группами, такими, например, как «Гильдия работников искусства», созданная Уолтером Крейном и Льюисом Деем в 1882 г. Благодаря деятельности этих организаций и росту производства высокохудожественных изделий в стиле Морриса ар нуво начал приобретать международное звучание и признание, а мода на изделия в стиле модерн проникла буквально повсюду.

Помимо непосредственного стилистического влияния идеалы Рёскина и Морриса вдохновляли художников и архитекторов на расширение сферы своей деятельности, заставляя их внимательнее присматриваться к декоративному искусству и работе ремесленников, что оказывало благотворное влияние на общество в целом и сделало весьма популярной утопическую идею социального обновления через ремесла. Таким образом, ар нуво как стиль, охватывающий все виды искусств, обязан своим происхождением возрождению старинных английских ремесел.

Самые яркие примеры летящих форм ар нуво можно найти у художников «Гильдии века», и прежде всего у самого Макмердо. Не все стилистические черты нового направления можно свести к одному источнику. Несмотря на современный динамичный характер ар нуво, он не свободен от определенных исторических связей, его сложная и обширная корневая структура переплетается



со многими стилями прошлого. Увлечение готикой в середине XIX в. в определенном смысле подогрело интерес к средневековому искусству и средневековью вообще. Органичные изогнутые линии и формы, характерные для средневековой архитектуры, скульптуры, витражей, приобретали особую ценность по контрасту с сухими строгими линиями классицизма. Оба, и Рёскин и Моррис, серьезно изучали работы средневековых мастеров, в том числе их наброски и зарисовки с натуры, и этот интерес нашел отражение как в их собственных работах, так и в работах их друзей – художников-прерафаэлитов.

Два ведущих художника Братства прерафаэлитов Данте Габриел Россетти и Эдвард Берн-Джонс выполняли заказы Морриса – создавали эскизы мебели и расписывали готовые изделия картинами на средневековые сюжеты с огромным количеством деталей быта. Углубленное изучение готики привело к переоценке ее истории и к осознанию неоднородности этого стиля, пережившего несколько этапов развития: от чистых и незамысловатых линий раннего периода к насыщенным фантазиям позднего средневекового искусства.

Неиссякаемым источником идей для дизайнеров созданного через год после «Гильдии века» выставочного Общества искусств и ремесел стали средневековые витражи, причем мастера ар нуво не просто копировали отдельные детали и элементы, а творчески переосмысливали и использовали их для создания современных произведений.

Эжен Виолле-ле-Дюк – французский архитектор, теоретик архитектуры, реставратор готических соборов и замков – отличался от Рёскина тем, что признавал необходимость использования новых материалов в строительстве, в частности металла для опорных конструкций. Другой француз, Леон де Лаборд, организатор французской экспозиции на Всемирной лондонской выставке в 1851 г., одновременно с Рёскином и Моррисом предложил свое оригинальное видение проблемы современного производства и ремесленничества. В рецензии на выставку Лаборд анализировал разрыв, возникший между произведениями искусства и предметами, создан-

ИСТОКИ

ВВЕРХУ: *«пламенеющий» стиль поздней готики представлен здесь ажурным узором, украшающим окно на западном фронтоне кафедрального собора в Йорке. Этот узор вдохновлял многих художников ар нуво.*

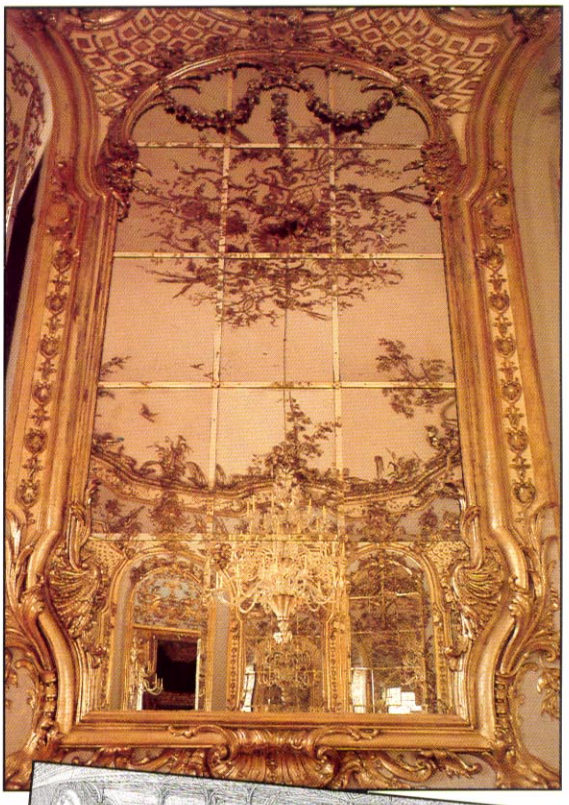
ВНИЗУ: *крестильный кубок лорда Дэвида Сесила, изготовленный в 1902 г., свидетельствует о том, что стиль ар нуво и английское «Движение искусств и ремесел» перешагнули рубеж XX в.*

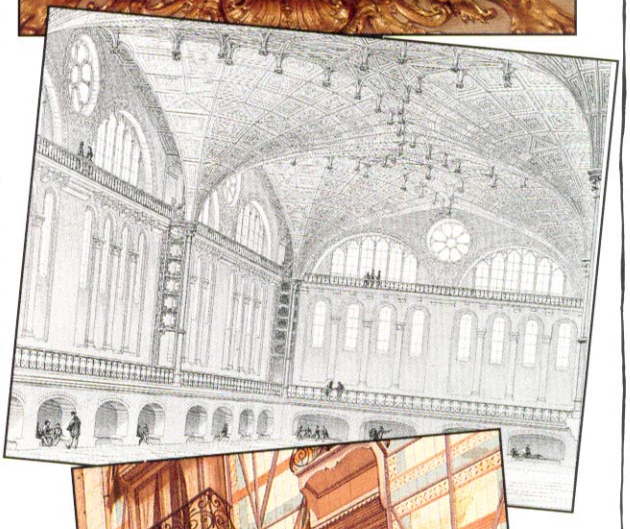
Зеркальная комната в павильоне Амалиенбург (Нимфенбург, Мюнхен) – прекрасный пример немецкого рококо XVIII в. Вычурная воздушная элегантность беспокойных линий в стиле рококо, созданная французскими мастерами, привлекала внимание и вдохновляла художников ар нуво.

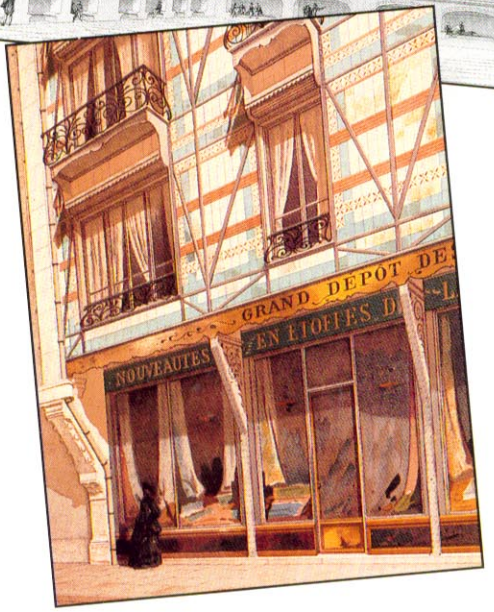
ными индустриальными методами. Чтобы исправить это положение. он советовал художникам в будущем не тратить время на оживление умерших стилей и создание псевдодревних предметов культуры, а сосредоточиться на современном дизайне повседневных вещей. Эти проморрисовские идеи перекликались с идеями Виолле-ле-Дюка, которые он пытался донести до своих учеников в Школе изящных искусств в Париже. Он утверждал, что для создания стилистически гармоничного целого необходимо, взяв за основу архитектуру, стремиться к тесному сотрудничеству всех видов искусств и ремесел. Так в лице Виолле-ле-Дюка и Лаборда французский ар нуво приобрел своих теоретиков, наиболее полно выразивших идеи нового стиля и вдохновивших художников на поиски нетрадиционных решений.

Помимо поздней «пламенеющей» готики, которая давала художникам ар нуво возможность творческого использования искусства прошлого, то же самое можно сказать и о стиле рококо, популярном во Франции в XVIII в. Данный стиль оказался в поле зрения любителей возрождать старые приемы и методы ремесла, однако и здесь этот интерес не вылился в простое копирование, а подвергся изучению и творческому переосмыслению. Стиль рококо ассоциировался с использованием причудливых, капризных и деликатных узоров и орнаментов во всех видах декоративного искусства. Все это стилистически сближало рококо и ар нуво. Особенно ярко эта взаимосвязь прослеживалась в работах дизайнеров региональной Школы искусств в Нанси, использовавших в своих произведениях элементы и приемы рококо. Сочетание получилось весьма гармоничным, поскольку в том и другом направлениях предпочтение отдавалось волнистым легким линиям, повторяющим естественные контуры растений. Интерьеры в стиле рококо, выполненные в нежных, светлых тонах, привлекали дизайнеров ар нуво, поскольку служили альтернативой тяжеловесным и мрачным викторианским интерьерам. Хотя наиболее популярен стиль рококо был во Франции, тем не менее и Мюнхен в XVIII в. считался аванпостом этого направления, и не случайно, что позднее, в XIX в., именно в этом городе в работах Германа Обриста (1863–1927) и Августа Энделя (1871–1925), выполненных в лучших традициях «югендстиля», проявились легкость, изящество и воображение, свойственные стилю рококо.

Обращение к наследию прошедших веков в XIX в. объяснялось, среди прочих причин, и усиливающимся национализмом, который, как всегда, слегка окрашивался романтической идеей прошлого. Рост национального самосознания помог формированию региональных разновидностей ар нуво. Так, возникновение интереса к раннему кельтскому искусству оказало сильное влияние на дизайнеров Художественной школы Глазго, и особенно на самого знаменитого ее представителя – Чарлза Ренни Макинтоша. Кельтские украшения и старинные, богато иллюстрированные Евангелия Дарроу, Линдисфарна и Келлса демонстрировали сложные, искусно переплетающиеся стилизованные узоры, что, естественно, вызвало интерес у художников ар нуво. Дизайнеры Художественной школы Глазго, работая с различными материалами, создавали орнаменты, похожие на древние кельтские







ИСТОКИ

ВВЕРХУ *павильон Амалиенбурга – яркий пример прихотливого растительного узора в стиле рококо.*

НИЖЕ *интерес архитектора Виолле-ле-Дюка к готике соединился здесь с желанием применить новые возможности металлических конструкций при сооружении свода. Искусно спроектированные консоли, поддерживаемые металлическими колоннами, создают наполненный воздухом, просторный интерьер. Все это стало возможным благодаря использованию нетрадиционных материалов и послужило успешному развитию нового стиля.*

ВНИЗУ *на фотографии видно, что металлические конструкции используются не только как декоративные элементы на балконах, но и как структурные каркасы – опоры между окнами магазина в здании, построенном по проекту Виолле-ле-Дюка.*

ИСТОКИ АР НУВО

ВВЕРХУ СЛЕВА: *флюгер викингов.*

НИЖЕ: *кельтский эмалевый диск. Похожие плавные линии узора появятся вновь в работах художников ар нуво.*

СПРАВА: *скандинавская резьба по дереву.*

сложностью узора, но рисунок в них был ограничен строгими рамками и уравновешен свободными участками. Подобный же интерес проявлялся и к древнеирландскому и англосаксонскому наследию. Наиболее ярким примером такого интереса было создание в 1900 г. коллекции ювелирных украшений для магазина «Либерти» под названием «Cymric» (Уэльский).

В Скандинавских странах интерес художников к древнему скандинавскому искусству обнаружил невероятную живучесть культурных традиций. Сложные и замысловатые орнаменты легко вписались в локальные формы ар нуво, что особенно ярко проявилось в творчестве норвежца Хенрика Балла. Иногда этот стиль называли «стилем дракона» из уважения к его происхождению от древних викингов. Уильям Моррис, посетив несколько раз Исландию, увлекся этим стилем настолько, что всерьез занялся переводами на английский язык исландских саг.

Однако, несмотря на то что ар нуво черпал вдохновение в искусстве прошедших столетий, он был далек от наивного желания просто оживлять старые приемы в искусстве и ремеслах. Благодаря своей избирательности в использовании наследия прошлого и сложному переплетению различных заимствований ар нуво стал тем, чем он стал, – абсолютно уникальным новым стилем. Его интересовало не только европейское прошлое, но и искусство Востока, в котором он черпал вдохновение, особенно это касалось Японии, ставшей в XIX в. настоящим открытием для Запада. Торговые отношения с Японией начались с 1853 г. благодаря активности американского коммодора Перри, который способствовал подписанию первых торговых соглашений. По мере возрастания количества японских товаров на прилавках европейских и американских городов возрастал и интерес публики к изысканным творениям японских художников и ремесленников. Невероятной популярностью пользовались на Западе японские гравюры, особенно высоко их оценивали французские художники-авангардисты, обнаружившие в них новые решения волновавших их проблем композиции и использования цвета. Некоторые ведущие художники ар нуво обратили свое внимание на японское декоративное искусство, увлекшись открывшимися перед ними новыми возможностями. В Лондоне Артур Либерти заложил основу своей торговой империи, создав сеть маленьких магазинчиков, специализировавшихся на торговле восточными товарами; позже, на рубеже веков, этот бизнес вылился в создание сети знаменитых универмагов «Либерти и К°». До того как Сэмюэл Бинг открыл в Париже магазин-галерею «Art Nouveau», он в течение нескольких лет торговал товарами с Востока и собрал ценнейшую личную коллекцию предметов восточного искусства. То же можно сказать и еще об одном знаменитом деяте-

ле ар нуво – американском дизайнере и декораторе Луисе Комфорте Тиффани, ставшем впоследствии выдающимся художником по стеклу.

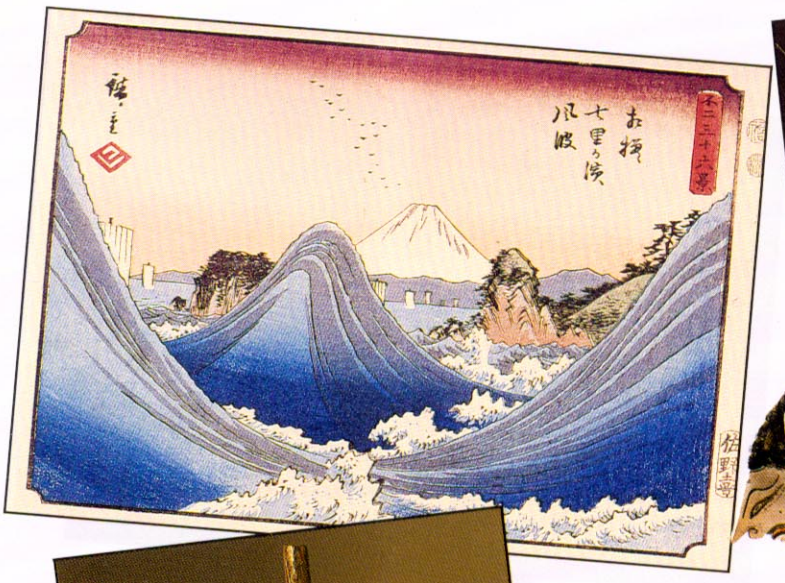
Формальные связи между японскими гравюрами и ар нуво очень сильны. Мастерство японских художников в создании точной декоративной линии, превращающейся в плоскостной рисунок или узор, сразу нашло отклик в художественной среде и было оценено по достоинству. Японские художники не перегружали свои работы орнаментом и излишними деталями, им удавалось поддерживать изысканное равновесие между основным изображением и фоном, который служил оправой для легких и элегантных линий рисунка. Изогнутая летящая линия японских гравюр возникла благодаря наблюдениям за природой. Эти наблюдения, воплощенные в рисунке с тончайшим чувством гармонии, выливались в абстрактные формы и изображения с безукоризненной степенью искусственности; все это было невероятно привлекательным для художников ар нуво. Деликатность и изящество японских гравюр полностью отвечали той цели, которую ставили перед собой и своим искусством мастера нового направления, – созданию истинно изысканного стиля.

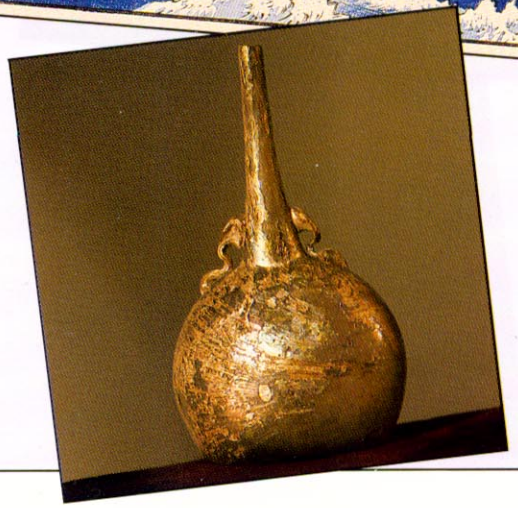
Искусство Японии, оказавшее сильнейшее влияние на европейскую культуру в XIX в., было тем не менее не единственным увлечением художников и широкой публики. Обращение к романтическому прошлому стимулировало интерес к экзотике вообще, пробуждая интерес к другим далеким культурам.

Ява была в это время одной из голландских колоний, а поскольку Голландия стала одним из центров ар нуво, местные художники обратили свое внимание на яванское искусство, которое со временем заметно повлияло на голландскую разновидность стиля. Яванский батик – вид росписи по ткани с использованием воска – был легко транспортируемой формой искусства. Экзотические плоские узоры представляли несомненный интерес для художников. Известный голландский художник Ян Тороп, родившийся на Яве, использовал в своих работах эти узоры, а также знаменитых кукол-марионеток, похожих на изысканных насекомых. Его картина «Три невесты» – пример высшей степени стилизации, которая своей тревожной элегантностью во многом обязана именно яванскому влиянию, практически не известному остальной Европе.

Кроме Японии и Явы, мастера ар нуво обращались также к искусству мусульманского мира, которое демонстрировало сходную тенденцию к абстракции и созданию плоских ритмичных узоров. Однако экзотическое искусство Персии, Турции и Северной Африки оказывало лишь эпизодическое влияние на художников ар нуво.

Ар нуво, вдохновляясь стилистикой Востока и черпая идеи из романтического прошлого, тем не менее прекрасно вписывался в





ВВЕРХУ СЛЕВА: *умение японского мастера гравюры Хиросигэ создавать эффектные композиции с помощью плавных выразительных линий в сочетании с простыми формами вдохновляло многих художников и дизайнеров.*

ВНИЗУ СЛЕВА: *средневековая персидская фляга, чьи замысловато закрученные ручки и необычная поверхность, должны были привлечь внимание художников ар нуво.*

ВВЕРХУ СПРАВА: *сложные, изогнутые линии этой тайской фигурки тоже дарили художникам декоративные идеи.*

ВНИЗУ СПРАВА: *индонезийская кукла на тростях, персонаж театра теней. Голландский художник Ян Тороп использовал утонченные формы этих фигурок в своих произведениях.*

Знаменитая «Павлинья комната» Джеймса Мак-Нила Уистлера. Над камином картина Уистлера «Принцесса Страны Фарфора». В конце XIX в. американец Уистлер жил в Лондоне и был хорошо знаком с художественной и литературной жизнью Англии и Франции. Он был известным денди в духе Оскара Уайльда и использовал свою живопись для выражения собственных настроений так же, как это делали поэты-символисты. В данном случае он стремился добиться стилевого единства для создания определенного настроения. Особый интерес представляют павлины, изображенные на золотом фоне ставен; их экстравагантное оперение – прекрасный пример возможностей рисунка в стиле ар нуво.

свою эпоху. Его появление с точки зрения социальной, экономической и интеллектуальной было продиктовано требованиями времени. Европа переживала исторически краткий миг наивысшего благополучия и благосостояния накануне тех трагедий, которые принесут с собой две мировых войны. Высшие и средние классы во всех странах были готовы к тому, чтобы тратить лишние деньги на предметы роскоши и просто на дорогие предметы быта. Обладание этими предметами приносило их владельцам ощущение собственной значимости, удовлетворяло страсть к элегантности и элитарности.

Многие технические приемы и материалы, используемые для производства этих предметов, появились благодаря техническому прогрессу XIX в. И это относилось не только к самым очевидным результатам индустриализации, таким, как использование металлоконструкций в строительстве, но и к новым способам обжига и глазурования при изготовлении керамики и стекла, к гальваническим способам обработки металла и вообще ко всему тому новому, что принесло с собой использование электричества. Возможно, дизайнеры ар нуво не особенно задумывались над технологической сущностью процесса, когда украшали электрическую лампу металлическим плющом или превращали кованые ворота в сказочного дракона, но, несмотря на ностальгию по ремеслу и ручному труду, они со своими произведениями прекрасно вписывались в реалии индустриального века.

По всей Европе отмечалось взаимодействие декоративного искусства с другими видами искусств, в том числе и с литературой. Во всех видах искусства произошел переход от агрессивного реализма предыдущих десятилетий к более созидательным, воображаемым формам, к слиянию с природой. В живописи это привело к возникновению и расцвету импрессионизма, в литературе наступила эра субъективизма, чувственного восприятия действительности, что было реакцией на социальный реализм Золя и Диккенса.

Похожие процессы наблюдались и в музыке. Многие художники для того, чтобы глубже познать мир чувств и настроений, обращались к литературным произведениям: одни иллюстрировали книги, другие использовали литературные сюжеты и образы в своих картинах. Те же процессы происходили и в среде ремесленников ар нуво. Эмиль Галле украшал мебель и стекло любимыми цитатами из современных поэтов. Драгоценностям и керамическим изделиям давались литературные или мифологические имена. За всем этим было видно стремление придать своим работам особую значимость.

Символисты в литературе и в живописи уделяли повышенное внимание передаче чувств, часто неуловимых и таинственных; это их привлекало гораздо больше, нежели реальное описание действительности. Художники ар нуво следовали тем же путем и добивались тех же результатов, когда, заимствуя природные формы, абстрагировались от реального образа, стремясь, к примеру, передать суть цветка с помощью нежных линий и свежих красок, не вдаваясь в детальные описания. Такие поэты, как Стефан Малларме, используя сложный язык и непривычные образы, будто соревновались с художниками, создавая затейливые словесные орнаменты.

Воинствующие декаденты провозглашали утонченную, часто болезненную, красоту самоцелью, настаивая на том, что красота важнее морали и ради нее можно пожертвовать чем угодно. Воплощением этого крайнего эстетизма явились идеи и сама фигура Оскара Уайльда. В 1895 г. состоялся шумный процесс по обвинению писателя в гомосексуализме, что, несомненно, дискредитировало декаданс в Англии, и мода на него вскоре угасла.

Во Франции самым знаменитым денди такого типа был граф Робер де Монтескье – покровитель художников и ремесленников ар нуво, владелец собрания символистской живописи и других произведений, отличающихся изысканной красотой и качеством. Все это представляло собой какую-то странную ироничную мутацию теории Морриса о том, что дома и жизнь бедных людей можно изменить к лучшему, если окружить их красивыми вещами. Монтескье послужил прообразом героя романа Шарля Гюисманса «Наоборот», писатель обессмертил его в образе аристократа-декадента Дез-Эссента. Сам роман в основном состоит из многословных, иногда утомительных, описаний прекрасных произведений искусства, окружающих героя. Это воспевание роскоши и стремление к совершенству, когда дело касалось даже самых простых предметов быта, как бы возвышало декоративное искусство и делало его более значимым.

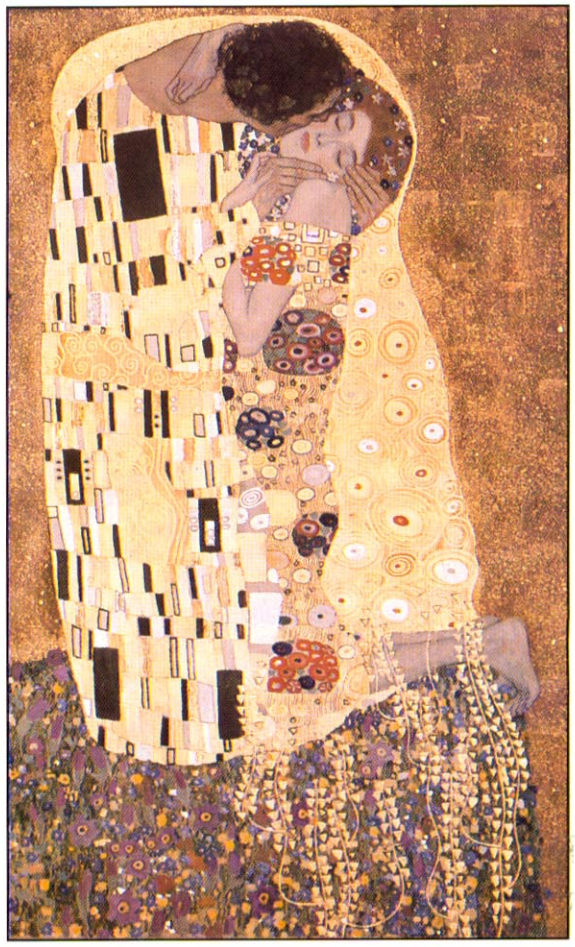
Взаимоотношения ар нуво и современной живописи были довольно сложными и, можно сказать, двусмысленными. Хотя характерные черты ар нуво – плоскостные, плавные линии – впервые появились в работах Макмердо в Англии, похожие формы независимо появляются и во французской живописи этого времени. Пережив период увлечения импрессионизмом, Поль Гоген начал поиски собственных путей в символистской живописи. На его картинах большие плоские пятна ярких цветов наплывали друг на друга и их контуры резко очерчивались кривыми линиями. В этом он был подвержен влиянию мастеров японской гравюры в той же степени, что и художники ар нуво. Самым ярким примером этой манеры живописи стала картина «Видение после проповеди», написанная Гогеном в 1888 г. и объявленная им началом нового, так называемого «эмалевого» стиля – клуазонне́. При этом он отдавал должное влиянию на свою живопись декоративного искусства с его перегородчатыми эмалями и витражами с четко очерченными и разграниченными яркими плоскими пятнами.

Стиль Гогена был хорошо известен тем ремесленникам, которые начинали свою карьеру как художники, но самого Гогена нельзя рассматривать как сторонника ар нуво, хотя при желании в его картинах и можно обнаружить некоторое влияние этого стиля. Но творческая личность Гогена была настолько сильной, что он использовал эти стилистические черты лишь для того, чтобы передать свое собственное видение изображаемого, не довольствуясь только декоративными возможностями этой манеры письма. Однако последователи Гогена, которые в 1893 г. объединились в группу «Наби», сосредоточились именно на этой декоративной плоскостной особенности его стиля.

Набиды сознательно затушевывали различия между изобразительным и декоративным видами искусства. Один из них, Морис Дени, знаменит следующим высказыванием: «Картина, до того как стать боевым конем, обнаженной женщиной или жанровой сценой, – это плоская поверхность, покрытая красками, расположенными в определенном порядке». Картины Дени этого периода действительно представляли собой произведения ар нуво с характерными плоскими формами, широкими плавными кривыми линиями, они были симпатичны благодаря своей декоративности, но не блистали глубоким смыслом. Они напоминали вышивки дизайнера ар нуво Анри ван де Велде, и по сути это были творения скорее ремесленника, нежели художника. Позже, обратившись в католическую веру, Дени отказался от своего увлечения декоративным искусством и приемами ар нуво, но в 1890-е годы и он, и его коллеги-набиды демонстрировали близость двух

ИСТОКИ

«Поцелуй» Густава Климта. Фигуры и, соответственно, суть изображенного на картине отодвинуты на второй план, побежденные интересом художника к орнаментальности.



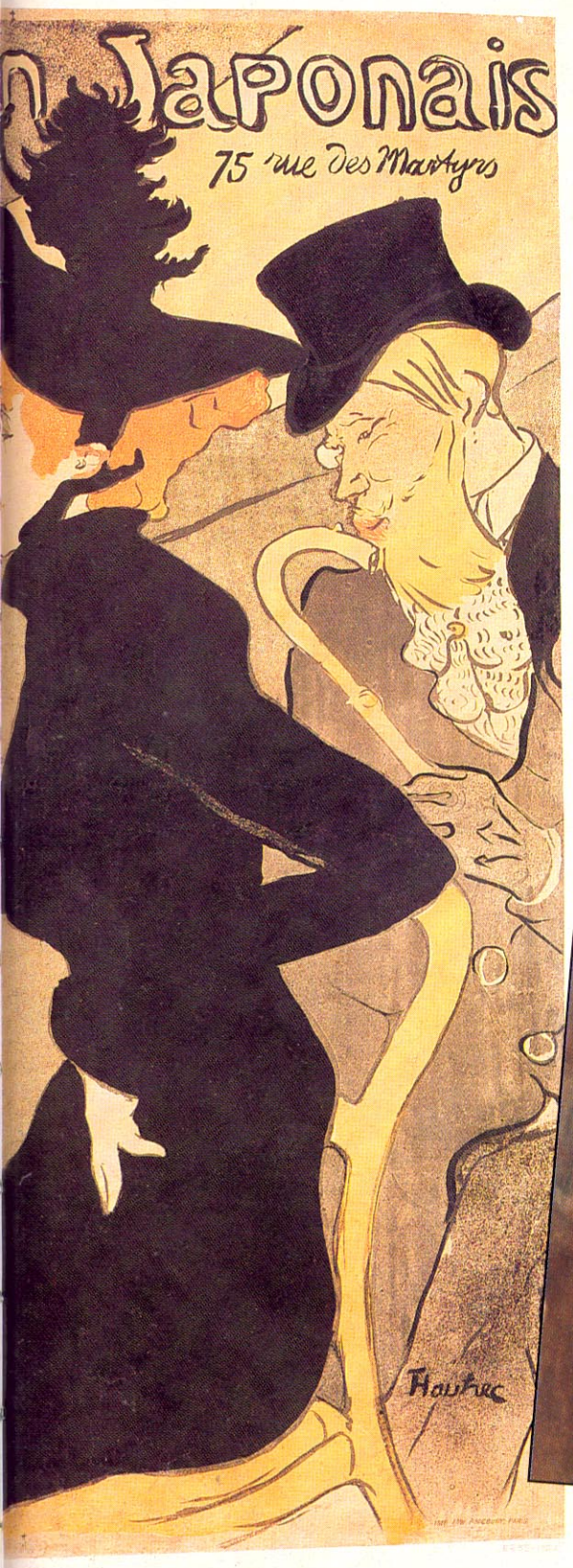
СЛЕВА: *афиша Анри де Тулуз-Лотрека. Создавая афиши и плакаты, Тулуз-Лотрек стал мастером дизайна в духе ар нуво, в то время как в живописи он сохранял свой собственный стиль.*

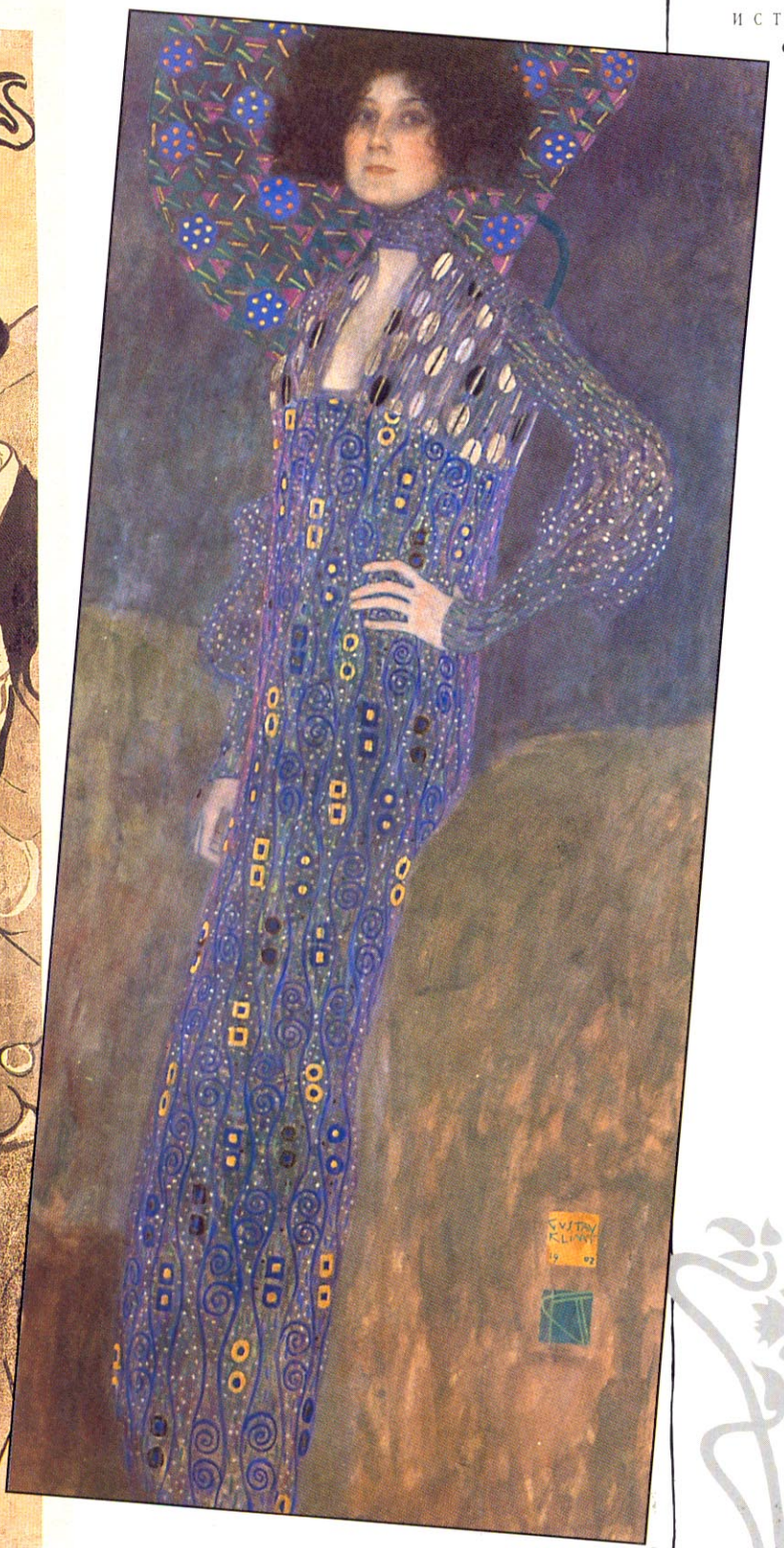
СПРАВА: *портрет Эмили Фледж работы Густава Климта. Пример использования художником декоративных элементов в живописи.*

видов искусства – изобразительного и декоративного.

Художники, не последовавшие за Гогеном, тем не менее искали себя в схожих сферах искусства. Пьер Пюви де Шаванн, к примеру, сделал успешную карьеру, создавая огромные настенные росписи с использованием декоративных элементов, приглушенных красок и обобщенных плоских фигур на фоне ландшафта. Жорж Сёра, который занимался многосторонними исследованиями световых эффектов и мазка в импрессионистской живописи, в своих поздних работах продемонстрировал интерес к экспрессивным возможностям чистой линии, что можно считать эквивалентом резких контуров дизайнеров ар нуво. Художник-плакатист Жюль Шере оказывал влияние как на творчество Тулуз-Лотрека, так и на творчество Сёра. Хотя Тулуз-Лотрек, испытывая влияние импрессионистов, в частности Эдгара Дега, и рисовал похожие сцены из жизни кабаре и борделей, он в то же время отдавал должное плоским поверхностям с цветовыми пятнами, резко очерченными выразительными линиями. Из-под его руки вышло немало знаменитых плакатов, которые, благодаря стилизации, упрощенным фигурам, струящимся изогнутым контурам и динамично выполненным надписям, стоят того, чтобы считаться шедеврами графического искусства ар нуво. В определенном смысле живописцы, занимавшиеся экспериментами и поиском нового в традиционной живописи, своими находками и творениями вдохновляли коллег по декоративному искусству, как это было в случае с Гогеном и мастерами ар нуво. Однако происходило и обратное: жизнелюбие и изобретательность дизайнеров ар нуво часто вдохновляли традиционных живописцев. Действительно, многие художники, скульпторы и архитекторы оставляли свои основные профессии, чтобы заняться дизайном бытовых предметов, считая его более жизненным и социально значимым. Многие работы мастеров ар нуво воспринимались как произведения искусства, выставлялись и продавались наравне с живописью, как это было на первых выставках «Общества двадцати» в Брюсселе, деятельность этой группы оказала сильное влияние на творчество Виктора Орта и Анри ван де Велде.

Гораздо легче рассматривать художника с точки зрения воздействия на него ар нуво или говорить о том, что есть общего между ними, нежели оценивать живопись в стиле ар нуво. Поскольку само понятие «ар нуво» применяется в основном к декоративному искусству, это подразумевает определенный уровень суждения о творчестве художника, если его работы классифицируются как произведения ар нуво. Типичным примером такой дилеммы служит творчество Густава Климта. Австрийский художник Климт был тесно связан с венскими дизайнерами и архитекторами. По мере развития его стиля он все больше поддавался влиянию их творчества, особенно интересуясь мозаикой, пока фигуры на его картинах не стали предельно плоскими, а фон не превратился в некое подобие многоцветной мозаики с позолотой и сложными узорами. Эти произведения были словно пропитаны сконцентрированной чувственностью, что, впрочем, было характерно для всего его творчества в целом. Именно Густав Климт максимально использовал возможности стиля ар нуво в живописи.


Japonais
75 rue des Martyrs
Hautrec


GUSTAV KLIMT
'97

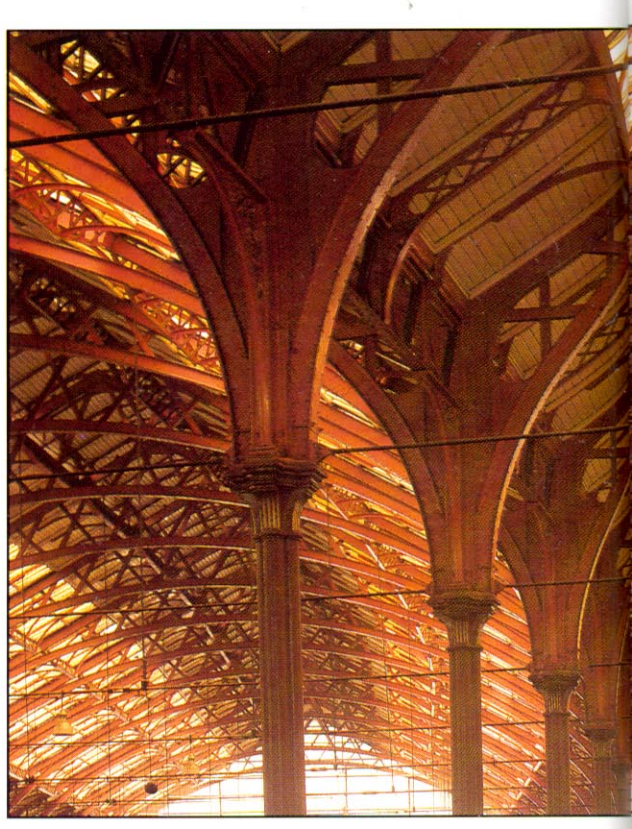
ГЛАВА ВТОРАЯ

АРХИТЕКТУРА

Основание Эйфелевой башни. Видны некоторые элементы орнамента, украшающего сооружение, которое и по сей день считается примером высшего достижения современной инженерной мысли.

ВВЕРХУ: *вокзал в Брайтоне. Его своды из стекла и металла демонстрируют использование этих материалов инженерами-железнодорожниками еще до того, как их творения влились в общее русло архитектуры ар нуво.*

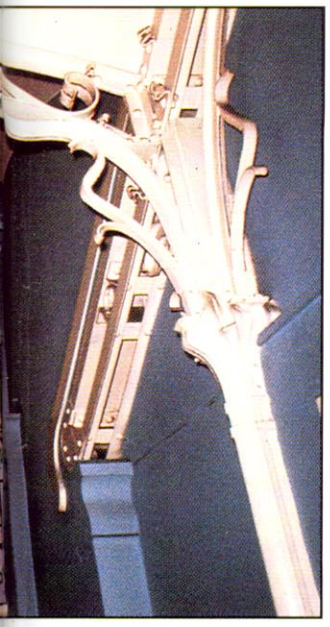
ВНИЗУ: *изогнутые металлические конструкции особняка Тасселя, построенного по проекту архитектора Виктора Орта в Брюсселе.*



Архитектура служит как бы театральным задником, на фоне которого могут быть представлены все разновидности искусства и ремесел ар нуво. Взаимозависимость различных видов искусства в русле ар нуво особенно очевидна благодаря работам архитекторов того времени, которым были необходимы детали, вписывающиеся в создаваемое ими архитектурное пространство, в то время как их друзьям-ремесленникам требовались соответствующий фон и окружение для их творений. Больше других видов искусства архитектура нуждалась в сильной технической и ремесленной основе, и, когда под напором индустриализации начали умирать традиционные ремесла, именно архитекторы бросились на их защиту и сделали все возможное для их возрождения. Уильям Моррис, его коллега Филипп Уэбб и Артур Макмердо были профессиональными архитекторами. Многие из лидеров ар нуво тоже были архитекторами: Орта, Гимар, ван де Велде, Беренс, Макинтош, Гауди, Эжен Гайяр и Грассе.

Архитекторы «Движения искусств и ремесел» обращали взоры в ностальгическое прошлое, в доиндустриальную эпоху с ее простыми кирпичными и каменными сельскими жилищами, и черпали вдохновение в богатых традициях английской архитектуры. Архитектура же ар нуво начиналась с прямо противоположных позиций. Вместо консервативного неприятия искусственно созданных и доступных материалов – железа и стекла, – чьи возможности были эффектно продемонстрированы на Всемирной выставке в Лондоне в 1851 г., архитекторы ар нуво с энтузиазмом встретили предлагаемые им новшества. Архитектура ар нуво стала основой и отправной точкой для развития архитектуры в двадцатом веке и открыла путь современному стилю.

Использование железа обеспечило архитекторов прочными и относительно легкими конструкциями, вначале нашедшими свое применение при строительстве железнодорожных вокзалов и других подобных сооружений. Однако вскоре стало очевидно, что этот материал можно использовать и в традиционной архитектуре. Правда, в Англии, где архитекторы и строители испытывали сильное влияние идей и пристрастий Рёскина, не признававшего новых материалов в строительстве, применение металла носило экспериментальный характер. Используя его в своих сооружениях, архитекторы тщательно маскировали его традиционным кирпичом и камнем. А во Франции Виолле-ле-Дюк не колеблясь рекомендовал в своих трудах открыто использовать металлические конструкции как основной материал, понимая, что они прекрасно подойдут для создания легких, высоких перекрытий в духе его любимого готического стиля. Кроме того, он предлагал практические способы использования металла для создания декоративных и структурных элементов. Использование органической податливости металла к обработке, его ковкости и текучести для создания растительных орнаментов имело огромное значение для архитекторов ар нуво. В отличие от Рёскина, Виолле-ле-Дюк восхищался образцами индустриальной архитектуры: здание фабрики по производству шоколада «Менье», построенное в окрестностях Парижа в 1871 г., натолкнуло его на размышления о возможности использования металла в сочетании с витражным стеклом (вновь обращение к готике), что он и изложил в своей книге «Entretiens sur l'architecture»

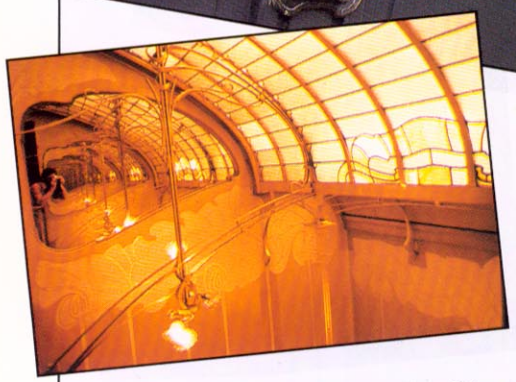


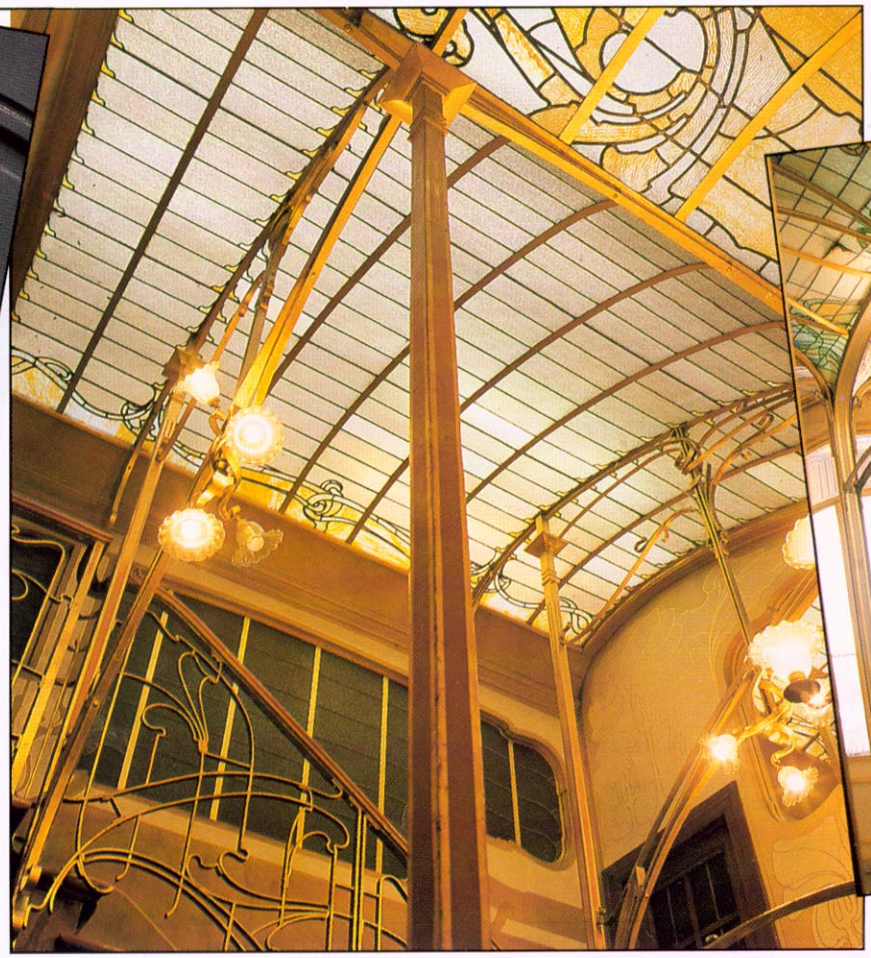
АРХИТЕКТУРА

Мягко изгибающийся вместе с большими окнами фасад гостиницы «Сольве» архитектора Орта. Металлические решетки на балконах и оконные средники служат прекрасным украшением.

(«Беседы об архитектуре»). Эта идея Виолле-ле-Дюка нашла немало последователей среди дизайнеров ар нуво.

Великий инженер Гюстав Эйфель являлся сторонником английской инженерной мысли, но, когда его приглашали проектировать павильоны для многочисленных международных выставок, он все чаще оставлял металлические конструкции на виду, ничем их не маскируя. Его самое знаменитое и дерзкое сооружение – Эйфелева башня – было построено к Всемирной выставке в Париже 1889 г. Когда после окончания выставки башню решили оставить, она превратилась в важное, хотя и не бесспорное, свидетельство возможностей использования новых материалов. Следуя советам Виолле-ле-Дюка, Эйфель украсил свой инженерный шедевр декоративными





элементами и узорами из железа. Результатом стал компромисс между английской прямолинейностью и легким сумасбродством, характерным для бельгийского и испанского ар нуво.

Труды Виолле-ле-Дюка и Эйфеля были, в определенном смысле, продолжены очень влиятельным в среде художников ар нуво бельгийским архитектором Виктором Орта. То, что архитектура такого рода появилась в Брюсселе раньше, чем в Париже, объясняется благотворным художественным климатом бельгийской столицы. Создание в 1884 г. «Общества двадцати» для проведения выставок превратило Брюссель в один из главных центров символистской живописи. В 1892 г., когда «Общество двадцати» начало включать в свои экспозиции произведения декоративного искусства, это стало признаком изменения отношения к искусствам, ассоциировавшимся с ар нуво. В том же году Виктор Орта приступил к строительству особняка Тасселя на улице Поль-Эмиль, начав тем самым эру архитектуры ар нуво в Брюсселе.

Ранние работы Орта были созданы под руководством классика архитектуры того времени академика Альфонса Балата, автора импозантного здания Королевского музея изящных искусств. Особняк Тасселя представлял собой разительный контраст с тяжеловесной официальной архитектурой. Внутри здания, в холле, Орта расположил железные колонны, основную нагрузку несла на себе центральная лестница, также сделанная из железа, и все железные конструкции были оставлены в первозданном виде. Орта отказался маскировать их камнем или штукатуркой, поскольку они были выполнены в характерном для ар нуво стиле. Вместо того чтобы придать колоннам традиционный готический или классический вид, как это делалось раньше в подобных сооружениях, Орта придал этим поддерживающим элементам форму стеблей каких-то фантастических растений. От капителей колонн отходили многочисленные переплетающиеся изогнутые металлические ветви с листьями, при этом создавалось впечатление, что рядом с основной колонной-стеблем вьются молодые побеги, нежные и податливые. Текучий рисунок железных конструкций перекликался с настенной росписью и повторялся в мозаике пола. Все это в сочетании со светлыми красками создавало ощущение свежести, живости и движения. Орта удалось придать индивидуальность даже стенам – благодаря использованию перегородок непривычной формы. Декор фасада особняка Тасселя выглядит гораздо скромнее, что лишний раз свидетельствует о том, что для искусства ар нуво особую важность представляли именно интерьеры, поскольку именно там художник мог полностью проконтролировать все де-

ВИКТОР ОРТА

СЛЕВА НАПРАВО:
Светильник, свисающий как вьющееся растение с потолка дома Орта.

Почтовый ящик, спроектированный Орта.

Стеклянные потолки и изящные металлические колонны облегчили Орта задачу создания открытого, воздушного интерьера в собственном доме.

Интерьер дома ван Этвелде, спроектированного Орта.

В доме ван Этвелде форма железных кронштейнов перекликается с украшениями на потолке.

Орта позаботился о дизайне каждой детали интерьера своего дома.

Металлическая фурнитура в доме ван Этвелде.

тали оформления и их сочетание. Вот почему лестницы для них казались важнее, чем фасады.

Возможности стиля ар нуво, продемонстрированные в доме Тасселя, были приняты с воодушевлением, и Орта начал совершенствовать свой стиль, выполняя многочисленные заказы. Гостиница «Сольве» в Брюсселе, вначале задуманная как частный дом, демонстрирует один из наиболее удачных из сохранившихся фасадов Орта. По сути это плавно искривленная между двумя эркерами с тонкими металлическими колонками поверхность, почти полностью покрытая глазурованной плиткой. Орта стремился создать ощущение легкости с помощью больших окон, широких дверных проемов и открытых лестничных пролетов, придающих интерьерам открытость и воздушность. Сейчас, когда эти приемы распространены и доступны, можно только предполагать, каким был освежающий эффект этих комнат по сравнению с мрачными и помпезными викторианскими интерьерами. Главным украшением фасада гостиницы «Сольве» стали балконные решетки и оконные средники. Эффектные изогнутые линии продолжаются в дверных панелях главного входа и в интерьере, где все – перила лестницы, дверные и оконные ручки, светильники – было спроектировано Орта. Особое впечатление производят светильники, свешивающиеся с потолка как вьющиеся растения, чьи цветы служат абажурами для электрических лампочек. Внимание Орта к деталям было настолько велико, что даже в мебели и замках повторяются те же плавно изогнутые линии. С той же тщательностью и высочайшей степенью контроля над сооружаемым пространством Орта спроектировал и построил в Брюсселе свой собственный дом, в котором теперь располагается музей бельгийского архитектора.

Самым амбициозным проектом Орта в этот период стал Народный дом, задуманный как огромный культурный центр для рабочих с залом и клубными помещениями. (Позднее здание было разрушено.) В огромном помещении главного зала металлические колонны как бы вырастали из стен, превращаясь в подпорки для потолка; намеренно выставленные напоказ конструкции придавали залу современный вид своей обманчивой легкостью. Внешний фасад здания, построенного из металла и стекла, являл собой сложное смешение современных материалов с характерными для ар нуво волнистыми плоскостями. При этом создавалось ощущение некоторой суетливости из-за обилия окон и балконов. То, что Орта взялся за строительство Народно-

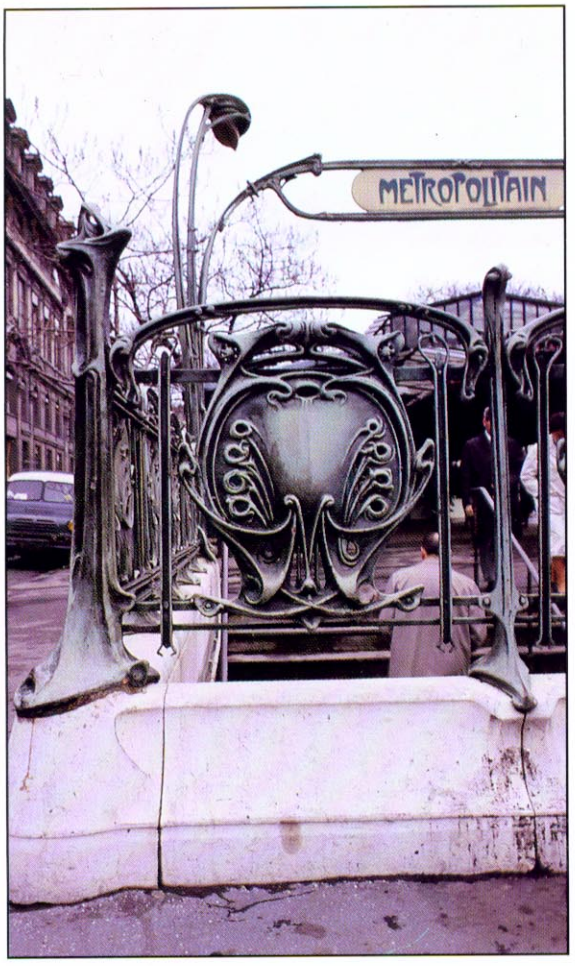
ВВЕРХУ: *деталь решетки жилого дома «Кастель Беранже» демонстрирует изогнутые плавные линии, которые Гектор Гимар придавал своим изделиям из металла. Позади виднеются абстрактные формы каменной кладки.*

ВНИЗУ: *вход в «Кастель Беранже» Гимара. Скульптурно обработанная поверхность каменных плит должна была создать впечатление использования податливого материала.*

го дома, предназначенного для рабочих, свидетельствует об интересе архитектора к социалистическим идеям, впрочем, весьма поверхностном и выглядевшем несколько странно из-за смеси рафинированной элегантности его искусства с идеями Морриса. А в том, что в особняке Тасселя Орта использовал английские обои, можно обнаружить дань уважения к «Движению искусств и ремесел» и признание того, что импульс, исходивший из Англии, послужил утверждению стиля ар нуво в начале 1890-х гг.

Влияние Орта скоро ощутилось и в Париже, где ведущий французский архитектор ар нуво Гектор Гимар признал Орта, правда наравне с собой, одним из создателей нового стиля. В то время как Орта ограничивался в основном декорацией интерьера, даже в этом демонстрируя определенную сдержанность, Гимар позволил полету фантазии возобладать над практичностью. Временами казалось, и особенно ярко это проявилось в его мебельном дизайне, что он сознательно испытывает пределы возможностей различных материалов – железа, дерева или камня. Примерно так же, доходя до крайностей, экспериментировал с материалами и испанец Гауди. Однако корни творческих поисков Гимара были глубоко французскими, и он следовал идеям Виолле-ле-Дюка, правда не столь увлекаясь готическими формами. Ближе всего Гимар сознательно подошел к готике при проектировании сельских шале, таких, как «Кастель Генриетта», с крутой крышей и ощущением беспокойства и движения, порождаемым формой фронтонов, дверей и окон. Еще большую неформальность в архитектуре загородного дома он продемонстрировал при строительстве в окрестностях Нанси виллы «Анри Соваж» для дизайнера Луи Мажореля. Демонстративно асимметричный дом с высокими фронтонами и причудливыми очертаниями каминных труб и балконов выглядит сказочным капризом. Обозначенная здесь лишь намеком страсть к готическим вытянутым вертикалям часто проявлялась с большей очевидностью в работах других архитекторов французского ар нуво. Например, в работах Шарля Плюме, который любил возводить крутые крыши с мансардными окнами и стрельчатыми арками, или в городском доме, спроектированном для себя ювелиром-дизайнером Рене Лаликом, где он использовал детали французской замковой архитектуры.

Если загородные дома Гимара заслуживают лишь определения «причудливые», то его парижские проекты выглядят более мощными и убедительными. При строительстве своего дома на авеню Моцарт он не довольствовался уже традиционными для ар нуво украшениями в виде каменных или металлических растений, здесь его фантазия создала нечто гипертрофированное, но элегантное. Внимание Гимара к деталям было столь же скрупулезным, как и Орта. В его собственном доме, так же как и в самом большом выстроенном им жилом доме «Кастель Беранже», особенно привлекательны и заметны сделанные им самим витражи и металлические детали. При создании входа в здание «Кастель Беранже» Гимар отдал предпочтение абстрактным формам, терракото-



Вход в парижское метро, оформленный Гимаром и демонстрирующий характерные для стиля ар нуво формы и графику.

вые панели, украшающие арку, исчезают и «текут» через стены, как если бы они были расплавленными.

Однако общественное признание принесли Гимару его работы для парижского метрополитена, благодаря чему местный вариант стиля ар нуво даже называли иногда «стилем метро». Наземные конструкции метро в разных районах города были построены в традиционном стиле, и Гимар случайно получил предложение изготовить лишь крыши и входные арки в подземные помещения. В результате появилось оформление входов в метро в стиле ар нуво, выглядевшее столь ошеломляюще, что это вызвало горячие дискуссии и поначалу затруднило реализацию проекта.

Принимая во внимание современный характер нового подземного транспорта, Гимар ограничился использованием железа, эмалированной стали и стекла. Железные элементы были изготовлены в больших количествах и благодаря изобретательности и таланту Гимара использовались в различных вариациях для создания неповторяющихся арок и павильонов. Все металлические детали имели форму причудливо изогнутых линий, и в создаваемых ими узорах с трудом можно было отыскать прямую линию. Светильники свисали с металлических ветвей, и само слово «метрополитен» было исполнено в традиционной для ар нуво графике. Некоторые из этих железных деталей, хотя и органично вписанные в целое, отличались тем не менее некоторой угловатостью, странным образом напоминая кости скелета, и были лишены обычной струящейся грациозности, характерной для дизайна интерьеров Гимара и ар нуво в целом.

Типичное для ар нуво сочетание возрожденного, но понятного лишь избранным прошлого и ошеломляющей новизны продемонстрировал своим творчеством испанец Антонио Гауди-и-Корнет (1852–1926). Творения Гауди кажутся наиболее странной разновидностью ар нуво. Они настолько органично вписываются в окружающую среду, что часто кажется, что это какой-то локальный стиль. Именно разнообразие, базирующееся на общности характерных для ар нуво черт, было одной из сильнейших особенностей этого краткого по времени существования стиля, что позволило ему держаться особняком по отношению к предыдущим стилям – однородным, сухим и легко передаваемым от учителя ученику. Расцвет ар нуво в Брюсселе, Барселоне, Глазго, Мюнхене, Нью-Йорке и многих других городах географически служил залогом против единообразия.

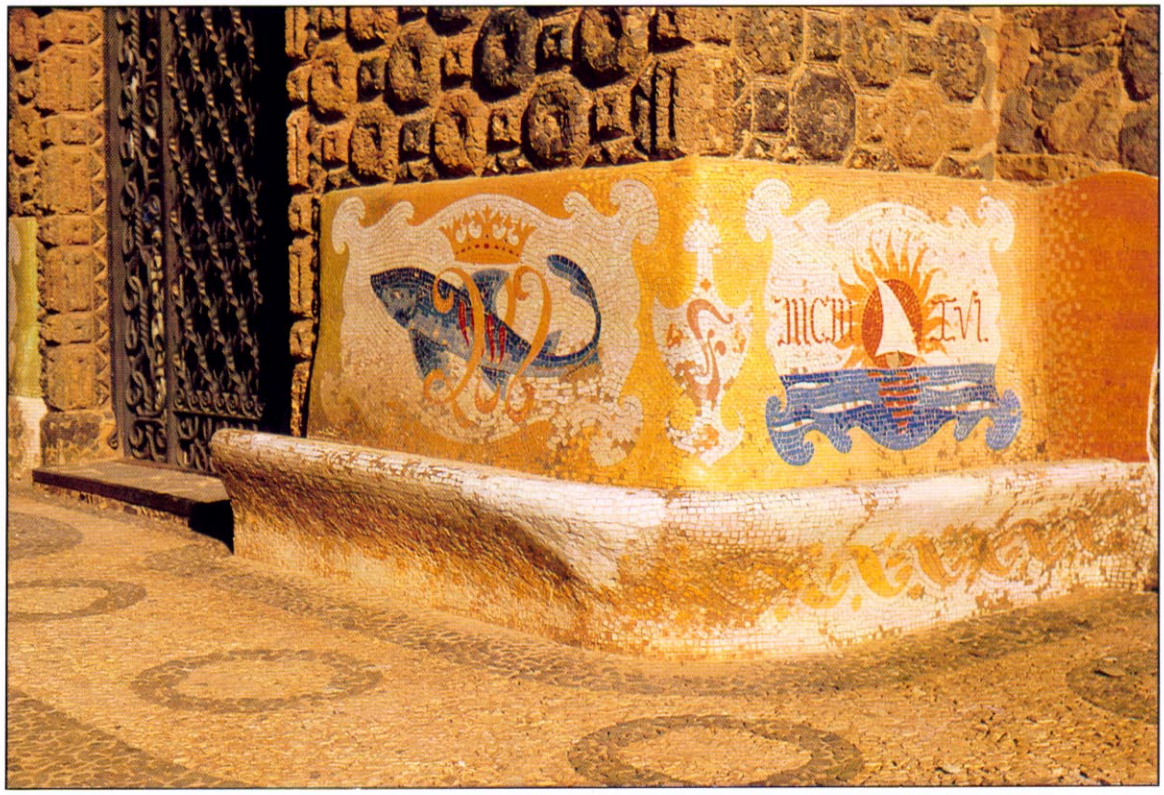
Испанская провинция Каталония знаменита своими особыми традициями. Это была богатейшая и самая современная часть страны, со своей промышленностью и процветающим портом в Барселоне, гордившаяся своей историей. Особенно важным все это стало для каталонцев к концу века, когда центральное правительство в Мадриде попыталось активнее интегрировать провинцию в жизнь Испании. Одним из шагов в этом направлении стали запреты на использование родного языка каталонцев. На фоне воинствующего каталонского патриотизма Гауди начал свою карьеру в архитектуре возвратом к готическому наследию, но не к готике вообще, а к возрождению местного готического стиля. Сюда же примешивались фантастические элементы, почерпнутые Гауди при изучении мавританской архитектуры на юге Испании и в Северной Африке. Ко всему этому Гауди добавил знание работ Виолле-ле-Дюка и его увлечение легкими консолями и сводами, поддерживаемыми металлическими опорами, а также изучение трудов Рёскина с его идеями единства прикладных искусств и архитектуры и необходимости использовать цвет и резьбу для достижения нужного эффекта.

Гауди повезло с могущественным покровителем, им стал местный магнат судовладелец дон Эусебио Гуэль, чье невероятное богатство позволяло ему осуществлять самые амбициозные проекты. Поначалу становление Гауди как архитектора ар нуво шло довольно медленно. Особняк, построенный им в 1880 г. для своего покровителя, был навеян традициями каталонской готики, но для двух массивных параболических арок порталов, вздымающихся вверх, Гауди изготовил великолепные, свободно струящиеся украшения из железа, опередив тем самым Орта и Гимара. Возможно, под влиянием бурно расцветающего по всей Европе стиля ар нуво творче-

Интерьер особняка, построенного Гауди для дона Эусебио Гуэля, свидетельствует о рано проявившемся интересе архитектора к сложной орнаментальности готического стиля.

ВВЕРХУ: *невероятно длинная скамья, которая окаймляет крышу рынка в парке Гуэля, спроектированном Гауди.*

ВНИЗУ: *деталь стены парка Гуэля.*



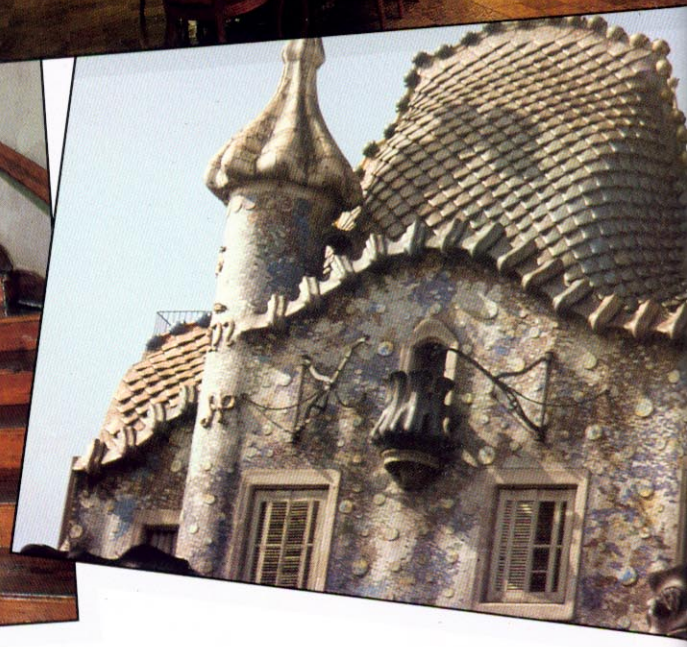
Фрагмент многокрасочной мозаики с монограммой Гуэля и короной.

ство Гауди в 1890-х гг. начало превращаться в нечто совершенно уникальное, нечто гораздо большее, нежели просто сумма разных влияний и знаний. Этому способствовала и свобода, которую, среди прочих условий, предоставил ему покровитель Гуэль. Параллельно с не очень успешным строительством домов для рабочих Гауди создал уникальный парк Гуэля, который и сейчас является одной из достопримечательностей Барселоны и открыт для всех желающих.

Парк Гуэля можно рассматривать как редкую для художника ар нуво возможность разместить свои творения в естественной, природной среде, поскольку перед архитектором стояла задача организации ландшафта.

Гауди расположил стилизованные волнообразные формы своих строений на фоне деревьев и цветов, чьи естественные очертания в свою очередь вдохновляли его. Извивающиеся, как змеи, тропинки плели узоры по всему парку, а центром всего сооружения служил крытый рынок, чью крышу, опирающуюся на лес массивных колонн, украшала непрерывная волнообразная скамья невероятной длины, с которой можно было любоваться окружающим видом. Спинка скамьи была украшена мозаикой, сложенной из кусочков битой керамической плитки, кое-где с рисунком, кое-где хаотично, и все это вместе превратилось в изумительно живописное зрелище. Так же были отделаны крыши павильонов внизу в парке. Благодаря многочисленным гротам, пещерам и опорам в форме окаменевших стволов деревьев парк казался странной смесью чего-то подземного и морского, что, впрочем, вполне подходило для города, расположенного между горами и морем. Формы строений этого фантастического королевства странным образом напоминали творения Орта и Гимара, но только в гипертрофированных размерах, а потому походившие на каких-то биологических монстров. Желание достигнуть многокрасочного эффекта путем сочетания различных материалов, как в парке Гуэля, было характерным для дизайнеров ар нуво с их страстью комбинировать дерево, металл и витражи. Эта тенденция нашла свое продолжение при строительстве жилого дома Батло в 1905–1907 гг. Это была реконструкция существующего здания, и основное внимание уделялось оформлению фасада. Гауди пришлось смириться с прямоугольными окнами, которые совершенно не вписывались в привычные формы ар нуво. Для того чтобы отвлечь от них внимание и полнее использовать мерцающий свет прибрежного города, он использовал цветные плитки для создания волнистых узоров по всему фасаду здания, которое завершалось крутой крышей, также выложенной плиткой, окрашенной в цвета от оранжевого до сине-зеленого. Этот блестящий цветовой эффект позволил Гауди как бы отодвинуться от симметричных фасадов соседних домов. С помощью весьма экзотичной башенки и крыши, имитирующей складки ткани, дом Батло поднялся над своими соседями по улице. Цокольную часть здания Гауди закрыл каменной кладкой, украсив ее плавными рельефами, похожими то ли на протуберанцы, то ли на водоросли, и все это напоминало скорее сцены

При застройке территории вокруг парка Гуэля Гауди спроектировал церковь Санта Колома де Сервельо, чьи рискованно наклонившиеся внутренние колонны создавали тревожное ощущение движения. Столь же необычна и мебель Гауди. Похожие на насекомых сооружения из дерева и железа усиливали чувство беспокойства, усугубляемое преломляющимся светом из витражных окон.



подводной жизни, чем архитектурное сооружение. Часть окон в верхних этажах украсились причудливо выгнутыми железными балкончиками, чем-то напоминавшими скелеты рыб. В то время как дом Батло представлял собой, скорее, двухмерную конструкцию, жилой дом Мила, полностью спроектированный Гауди, был решен в более пластичной, скульптурной форме. Вскоре дом Мила получил прозвище «Педрера» – «каменоломня» на местном наречии, – и это было подтверждением естественности форм этого сооружения.

Дом похож на отвесный утес, на чьей поверхности ветер выбил случайный узор. Даже на планах дом Мила выглядит каким-то ячеистым организмом, а не творением архитектора. Окончательная структура здания определилась действительно на последней стадии строительства, при сооружении перегородок. По мере развития своей творческой манеры Гауди, похоже, все меньше пользовался архитектурными планами и рисунками, работая в тесном сотрудничестве с мастерами-ремесленниками, подобно Уильяму Моррису. По сравнению с Орта и Гимаром он меньше использовал железо и стекло, и лучший тому пример – дом Мила. Вместо этого он добивался эффекта эрозии камня, тщательно обрабатывая все элементы фасада. С кажущейся мягкостью и податливостью строительного камня контрастируют решетки балконов, представляющие собой замысловато изогнутые и переплетенные растительные узоры или водоросли, будто свисающие со скалы в ожидании очередной набегающей волны. Морские аналогии кажутся наиболее подходящими, когда смотришь на это громадное сооружение, которое словно выплывает из-за угла улицы, смягчая прямолинейную планировку этой части города. Однако невозможно придумать естественные аналоги для колпаков дымоходов, венчающих крышу здания. Эти спиралевидные творения выглядят скорее как гигантские кондитерские изделия, создавая ощущение массивной спиралевидной трехмерности.

Строительством своего знаменитого детища – барселонского собора Саграда Фамилиа (Святое Семейство) Гауди занимался на протяжении всей своей карье-

СЛЕВА *дом Батло: плавные изогнутые линии продолжаются в рисунке лестницы. Ощущение естественности форм возрастает благодаря причудливому, напоминающему позвоночник силуэту лестницы*

СПРАВА *интерьеры дома Батло демонстрируют невероятную изобретательность Гауди. В холле ниша для камина вырезана прямо в стене, плавно перетекающей в потолок, место их слияния отмечено изящной волнистой линией.*

В ЦЕНТРЕ ВВЕРХУ *арки в столовой дома Батло напоминают о раннем увлечении Гауди готическим стилем.*

В ЦЕНТРЕ ВНИЗУ *крыша дома Батло, чьи фантастические формы резко контрастируют с консервативными линиями соседних зданий.*

ры. Собор, так же как и дом Мила, стал примером крайностей фантазии стиля ар нуво, воплощенных в трехмерном пространстве. Он тоже представляет собой типичное сочетание реакционности и революционности, проистекающих из искренней веры Гауди: с одной стороны, это довольно анахроничный романский католицизм, облаченный в уникальную по новизне форму, с другой – готика, увиденная сквозь призму ар нуво в конце XIX в. Саграда Фамилиа, так же как и дом Мила, напрашивается на сравнение с естественными скальными образованиями. Известно, что на Гауди всегда производила огромное впечатление гора Монсеррат неподалеку от Барселоны, с расположенным на ней бенедиктинским монастырем Девы Марии. Кроме того, это место считается хранилищем Святого Грааля. Возможно, в завершенном виде у собора было бы больше элементов, напоминающих святую гору, да и истинные масштабы задуманного Гауди сооружения трудно себе представить, поскольку до наших дней сохранились лишь фасад и один из поперечных нефов. Строительство собора продолжалось еще долго после того, как ар нуво умер как стиль. Все в этом здании: инкрустации, скульптурные украшения, мозаика и витражи – свидетельствует о творческой одержимости архитектора, попытавшегося соединить в одно целое все, что было уникального в его искусстве. Неудивительно, что это сооружение не поддается классификации и не может быть включено в какую-либо категорию.

Если в Барселоне Гауди демонстрировал свободный полет фантазии, то в другом уголке Европы, в Глазго, Чарлз Ренни Макинтош создавал гораздо более сдержанную разновидность ар нуво. Свободно текущие формы находились здесь под строгим контролем. Макинтош и его жена возглавили объединение шотландских дизайнеров «Группа четырех», которая была частью большого союза ремесленников, работавших в стиле ар нуво. Работа Макинтоша в качестве архитектора заставила его несколько отдалиться от замысловатого и усложненного декоративного искусства. Ярким примером подобного более строгого искусства является здание

Похожая на пчелиные соты поверхность до сих пор не достроенного собора Саграда Фамилиа в Барселоне.

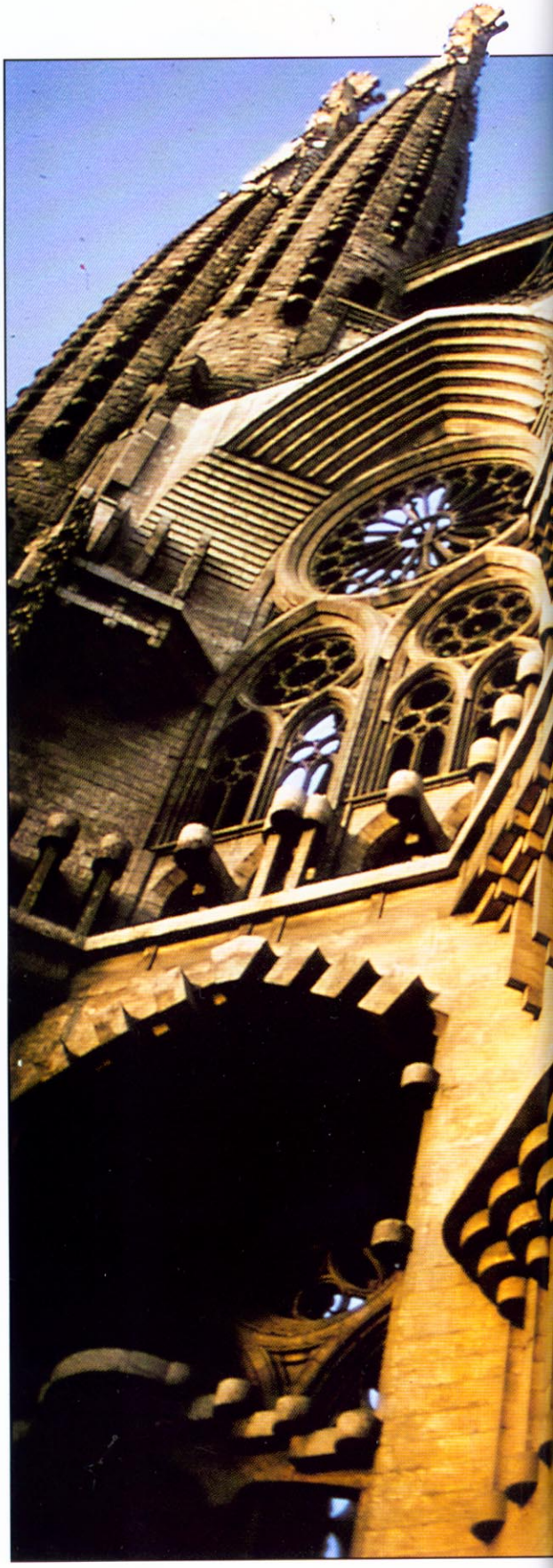
Художественной школы, построенное Макинтошем в Глазго. С этого сооружения в 1897 г. началась его карьера независимого архитектора. Асимметрия и подобие башенок в оформлении центрального входа свидетельствуют о том, что Макинтош тоже отдал дань увлечению готикой. А в резко очерченных больших окнах со средниками, выходящих на северную сторону, и в очевидной простоте всего здания сказалось влияние архитекторов британского «Движения искусств и ремесел». Макинтош, так же как и Гауди, фигура европейского масштаба для ар нуво.

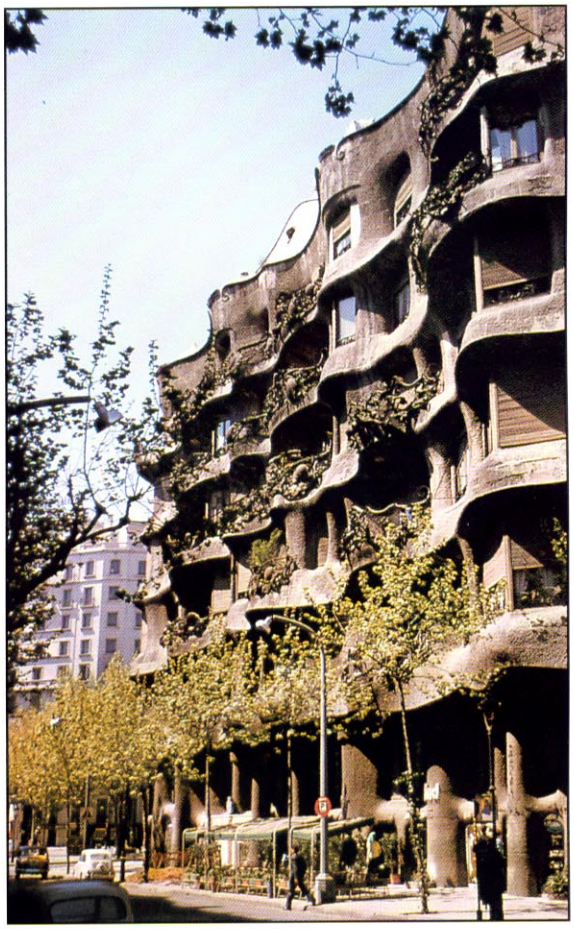
Плавность каменной кладки в центре главного фасада, стилизованные вытянутые окна западного фронтона и некоторые другие детали здания демонстрируют утонченность, свойственную ар нуво. Резьба над входом представляет собой строгий кельтский орнамент, а украшения из железа выполнены в более легкой абстрактной манере. Все это выгодно контрастирует с тяжеловатыми линиями каменного фона и отдаленно напоминает гостиницу «Сольве» Орта. Окно главной студии украшено замысловатыми узорами из металлических прутьев, завязанных небрежными узлами и напоминающих гигантские ювелирные украшения. В странноватых украшениях уличной ограды присутствуют восточные атрибуты: пучки стрел, узорчатые диски, заимствованные из японской геральдики, – все это свидетельствует о том, что Макинтош не остался равнодушным к увлечению Востоком и интернационализму, свойственным ар нуво в целом.

Простота линий и элегантность, присущие искусству Японии, вновь проявляются в интерьере школьной библиотеки, полностью спроектированной Макинтошем. Он не очень любил экспериментировать с металлом, поэтому все опорные элементы в галереях сделаны из дерева. Увлечение Макинтоша открытыми балками и перекрытиями выдавало склонность к заимствованиям, характерным для ар нуво, – своеобразное слияние японской и готической изысканности. Использование окрашенного в темные тона дерева также придает интерьеру библиотеки восточную сдержанность. С помощью стройных вертикальных опор и гармонирующих с ними изящных светильников Макинтош «открыл» центральную часть библиотеки, претворив в реальность одно из главных стремлений архитектуры ар нуво – создание светлого, просторного интерьера, чья открытость подчеркивается светом, льющимся из удлиненных тройных окон западного фасада.

В начале XX в. Макинтош был одной из самых влиятельных фигур в позднем ар нуво, однако его архитектурная карьера ограничилась в основном строительством Художественной школы в Глазго и нескольких частных домов для шотландских покровителей его группы. После переезда в Англию его архитектурная карьера практически заглохла.

Теперь стоит обратиться к художникам ар нуво в Вене, они были истинными ценителями искусства Макинтоша. Венская группа художников и архитекторов – Сецессион – была образована в 1897 г., ее создание объяснялось и усталостью от насаждаемых классических





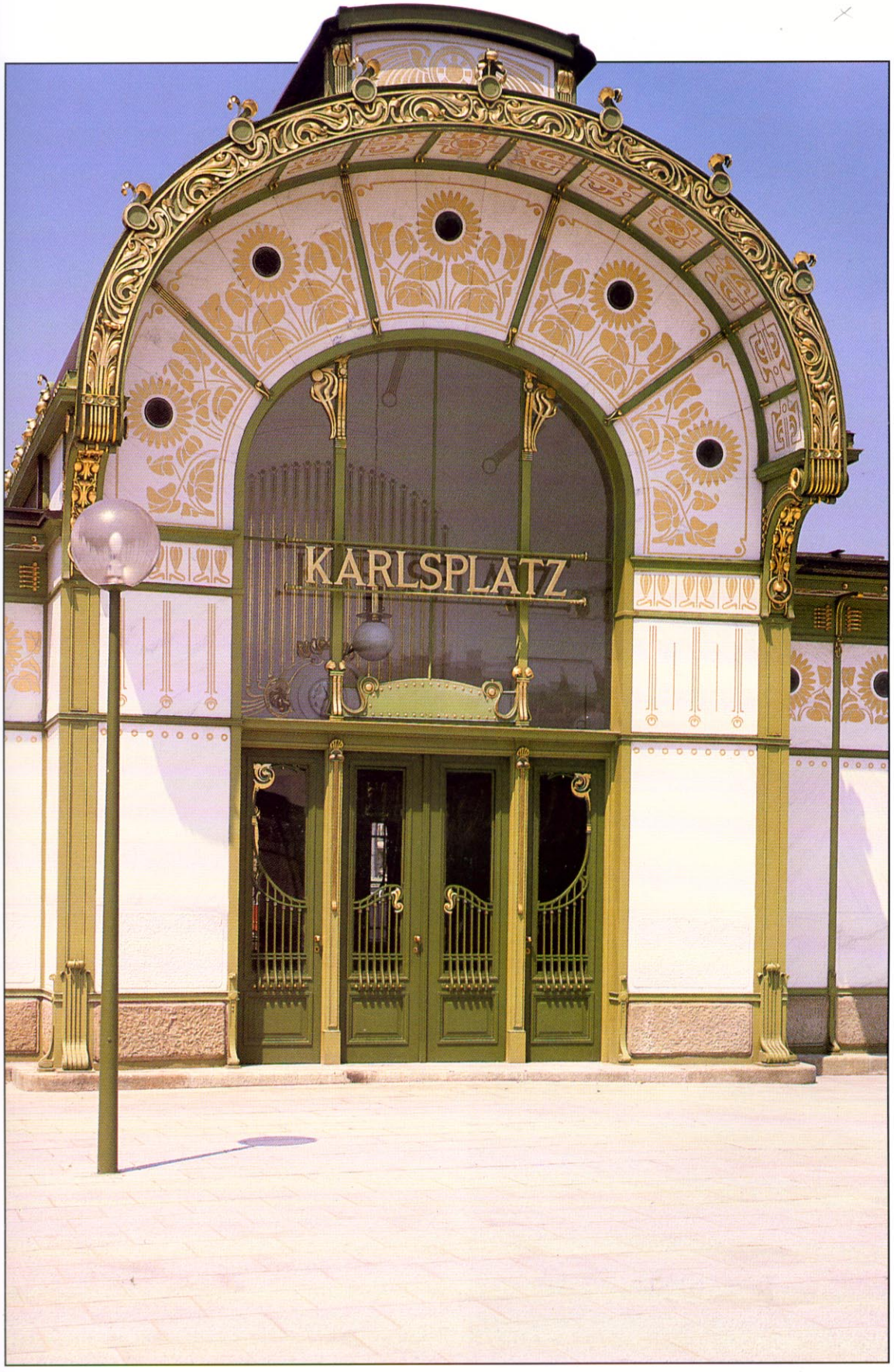
Дом Мила с его характерными железными балконами, напоминающими запутавшиеся водоросли.

традиций, и успехами модернизма. Поэтому вполне естественным было то, что группа влилась в русло ар нуво, укрепившего к тому времени свои позиции по всей Западной Европе. Эту местную разновидность ар нуво называли в Вене стилем «Сецессион». Поздний расцвет австрийского стиля доказывал, что наступил поворотный момент в развитии ар нуво: переход от безудержного изобилия к большей строгости XX в.

Даже в своих ранних работах австрийские архитекторы этого направления предпочитали структурные прямые линии прихотливым изгибающимся линиям традиционного ар нуво. Вот почему они ценили творчество Макинтоша, повлиявшего на формирование их собственного стиля, а также работы предшественников – архитекторов английского «Движения искусств и ремесел», которые в свое время противостояли чувственности ар нуво. Старшее поколение в Сецессионе было представлено Отто Вагнером (1841–1918). С 1899 года он стал действительным членом Сецессиона и служил связующим звеном между художниками и архитекторами своего поколения и более молодыми членами общества. Среди учредителей Сецессиона были ученики Вагнера Йозеф Мария Ольбрих и Йозеф Хоффман. За год до вступления в Сецессион Вагнер публично продемон-

стрировал свою принадлежность к этому стилю, украсив соответствующим образом фасад спроектированного им жилого дома, который вскоре стали называть «Майоликовый дом». По сути, это был совершенно обычный фасад с рядами обычных окон, лишенный каких-либо архитектурных или скульптурных украшений, однако, чтобы как-то скрасить это однообразие, Вагнер покрыл весь фасад ярко раскрашенной майоликовой плиткой с цветочным рисунком. Гирлянды, казалось, вырастали из второго этажа, плавно растекаясь по всему зданию легкими волнистыми линиями, характерными для венского ар нуво. Говорили, что «виновником» временного обращения Вагнера в последователя местного ар нуво был один из его учеников, Йозеф Мария Ольбрих. Собственные симпатии Ольбриха склонялись к более экзотичному стилю, бывшему тогда в моде. Кроме того, он интересовался возрождением ремесел, много путешествовал по Англии и позднее вместе с Хоффманом создал австрийский эквивалент фирмы «Моррис & К°» или «Гильдии века» – Венскую мастерскую (Wiener Werkstatte).

До возникновения группы Сецессион Ольбрих работал ассистентом Вагнера, когда тот был назначен официальным архитектором новой венской подземки и пригородных железных дорог. Дизайн железнодорожных станций немедленно вызвал сравнения и ассоциации с работой Гимара для парижского метро. Венские сооружения, не обладавшие свободным полетом фантазии Гимара, тем не менее отличались изяществом и легкостью в стиле рококо с обилием цветочных украшений, и именно это сближало австрийскую архитектуру с французским стилем ар нуво. Вкладом самого Ольбриха в архитектуру Сецессиона был проект здания, предназначенного для выставок группы. Общеизвестно, что вдохновителем этого проекта был Густав Климт, набросавший общий план дома. Верхняя центральная часть здания Сецессиона представляла собой полый купол, полностью покрытый металлическими листьями и окруженный четырьмя прямоугольными башнями. На первый взгляд здание напоминало фантастические творения Гауди, однако идеальная полусфера, похожая на крону гигантского дерева, создавала, скорее, ощущение покоя, а не тревожного и беспокойного роста. Над глав-



СЛЕВА:
Йозеф Мария Ольбрих. Здание Сецессиона в Вене. Строгие линии входа оживлены орнаментами из листьев и змей.

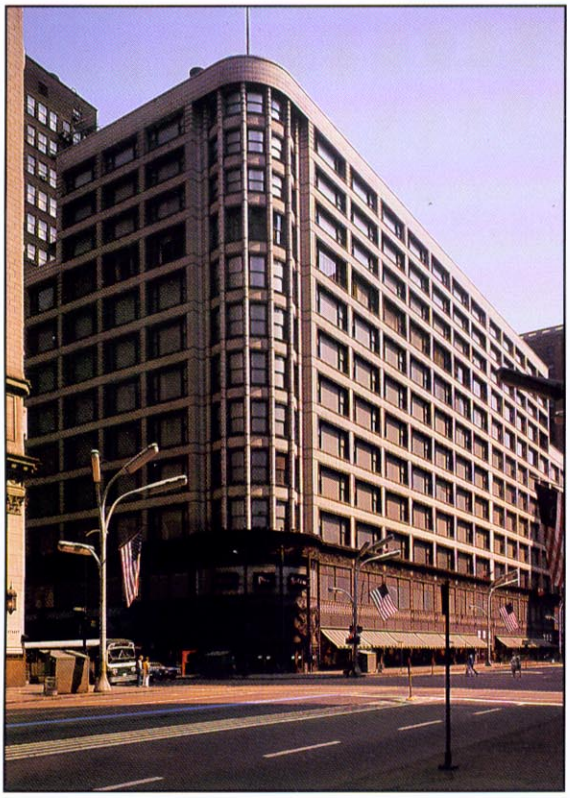
В ЦЕНТРЕ ВВЕРХУ:
«Майоликовый дом» Отто Вагнера, демонстрирующий сочетание строгости и орнамента, типичного для венского Сецессиона.

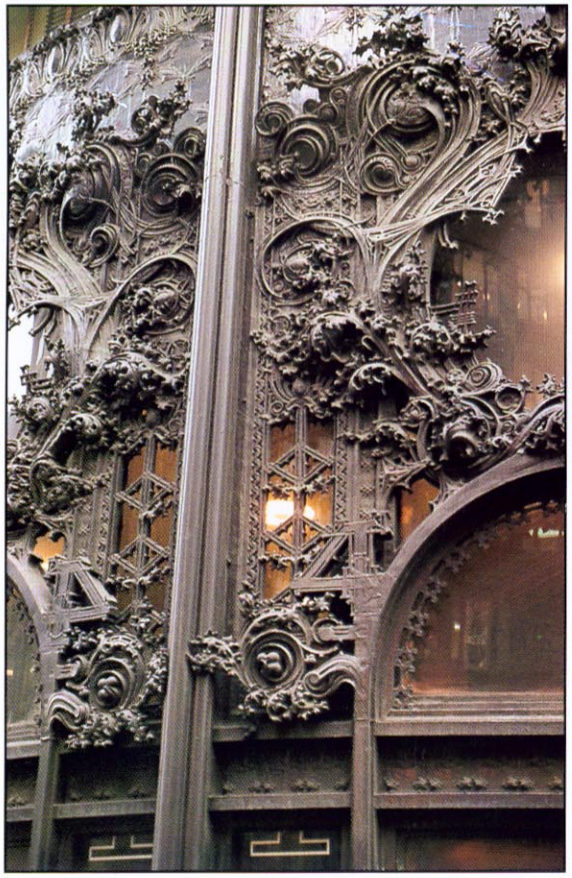
В ЦЕНТРЕ ВНИЗУ:
почтовое отделение Сберегательного банка в Вене, спроектированное Отто Вагнером, демонстрирует опередившим свое время дизайном переход от ар нуво к ар деко

СПРАВА:
Спроектированная Вагнером станция подземки «Karlsplatz» в Вене.

ВВЕРХУ СЛЕВА: *здание универмага «Карсон, Пири и Скотт», построенное архитектором Луисом Салливеном, по своей структуре во многом предвосхищает архитектуру XX в.*

ВНИЗУ: *украшение из металла на здании универмага «Карсон, Пири и Скотт» напоминает цветистое изобилие ар нуво.*





ным входом и по обеим его сторонам располагались гирлянды из ветвей и листьев, как бы продолжая тему купола, однако прихотливые переплетения стеблей строго ограничивались прямоугольными панелями, и лишь случайно свесившейся веточке или листу удавалось нарушить строгие границы. Как и в других произведениях Сецессиона, особый эффект достигался благодаря хорошо контролируемому контрасту форм, а не просто использованием раскрепощенных, свободно струящихся линий и узоров.

Это было началом превращения «классического» варианта ар нуво во что-то новое, что легло в основу архитектуры начала XX в., постепенно отказавшейся от неархитектурного декора и орнаментов. Это относится даже к поздним работам Вагнера, хотя дизайн почтово-

Строгий фасад Аудиториума Луиса Салливена контрастирует с роскошью убранства интерьера

го отделения Сберегательного банка в Вене, построенного им в 1904 г., с его открытым интерьером, вниманием к каждой детали мебели и арматуры, со светом, льющимся сквозь стеклянную крышу, и особенно с элегантными, сужающимися кверху колоннами, поддерживающими мягко изогнутый свод, – все воспринимается эхом уходящего ар нуво.

В Америке лидер группы архитекторов-новаторов, обосновавшихся в быстро растущем городе Чикаго, Луис Генри Салливен использовал в своих проектах тот же контраст между пышным орнаментом и более строгими структурами. Значение творчества Салливена, как пионера архитектуры XX в., выходит и за временные рамки какого-то определенного десятилетия, и за рамки ар нуво. Он возглавил движение за использование новых стальных конструкций, которые с появлением лифтов помогли ему создать поколение первых удачных небоскребов. В своих архитектурных проектах он больше заботился о том, чтобы продемонстрировать структуру здания, используя в качестве основного решения простые прямоугольные формы и превращая первый этаж в несколько мощных колонн-опор. Эти новшества, предложенные Салливеном, со временем получили признание и стали использоваться архитекторами во всем мире.

Но по части украшения зданий Салливен оставался человеком своего времени. Он считал, что контраст между прямыми и кривыми линиями примерно тот же, что между интеллектом и эмоциями, и во всех своих архитектурных сооружениях пытался поддерживать баланс между теми и другими. В его орнаментах ощущалось влияние абстрактных восточных мотивов, но не забывал он и о более привычных естественных формах из переплетенных ветвей и листьев, что стало своеобразной чикагской разновидностью ар нуво, тем не менее формально связанной с общераспространенным европейским стилем. В роскошных интерьерах огромного здания Аудиториум, в комплексе зданий Оперы, в отеле и офисах – везде поражает обилие деталей и, что характерно для ар нуво в целом, архитектор вникает в мельчайшие нюансы оформления. Салливену нравилось превращать голые, выставленные напоказ вертикальные опоры в экзотические деревья с цветущими кронами, чтобы украсить простой прямолинейный фасад, как это было с Гейдж-билдинг на авеню Южный Мичиган в Чикаго. Но чаще Салливен предпочитал сдерживать пышные орнаменты строгими рамками, как на фасаде Уэйнрайт-билдинг в Сент-Луисе, где декор служит лишь для того, чтобы подчеркнуть горизонтальные балки, укрепленные на плоской поверхности, и украсить затейливый карниз, венчающий всю композицию. Природные формы украшений не только напоминали о французском ар нуво, но и имели для Салливена как архитектора символический смысл. Он пытался использовать энергию естественного природного роста применительно к быстро развивающимся городам Америки – другими словами, создавал мощную «растущую» архитектуру.

На примере его Гаранти-билдинг в Буффало, штат Нью-Йорк, видно, как он использовал это стремление ар нуво к росту, выведя его за рамки декоративности, использовав это стремление в самой структуре здания. Связанные арками в самых высоких точках, огромные вертикали кажутся невероятных размеров стеблями, рвущимися к карнизу, который изгибается мягкими волнами, напоминая нечто естественно растущее. В этом случае орнамент делает аналогию еще более очевидной. Фасад универмага «Карсон, Пири и Скотт» в Чикаго – последнего большого здания, построенного Салливеном, – кажется слишком простым, чтобы напоминать об ар нуво. Правда, на стенах первых двух этажей и особенно вокруг углового входа расположились экстравагантные рельефы в духе Гауди, чем-то неуловимо напоминающие о соборе Саграда Фамилиа, о готических фантазиях, а в целом, благодаря паутине линий и скрученной листве орнамента, о том, что это все же творение ар нуво.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

МЕБЕЛЬ

Стол и кресло – поздняя работа Луи Мажореля, отличающаяся достаточно сдержанным использованием закругленных форм.

Редкий пример фантастического гротеска в творчестве Галле. Основное в этом столике – его ножки.

В мебели, выполненной в стиле ар нуво, отразились все особенности региональных стилей. Лишь немногие мастера специализировались только на изготовлении мебели, остальные, верные духу ар нуво, занимались и другими видами ремесел и искусства. Среди мебельщиков ар нуво больше всего было архитекторов, которые стремились контролировать все детали интерьера в построенных ими зданиях. В создаваемой ими мебели было то же напряженное соотношение между орнаментом и структурой, формой и функцией, что и в архитектурных сооружениях.

Именно в мебели стиля ар нуво можно увидеть истинную суть и элегантность неприукрашенных кривых линий и в то же время чрезмерное увлечение декоративностью: резьбой, медными и латунными украшениями, позолотой и слоновой костью. Тот же контраст можно обнаружить между вещами, сделанными для того, чтобы обеспечить удобство потребителя, и теми, чей дизайн приносит в жертву это весьма полезное качество ради внешнего эффекта. Но у всего этого разнообразия было нечто общее, а именно неудержимость кривых линий и невероятная изобретательность. Однако, когда речь шла о дизайне, предназначенном для массового производства, проектировщики были вынуждены обуздывать свою фантазию. Но в целом наличие большого числа деталей и использование различных материалов в одном изделии обрекали мебель в стиле ар нуво на ручное производство. Как и мастера «Движения искусств и ремесел» в Англии, дизайнеры ар нуво вынуждены были смириться с тем фактом, что их изделия – это прежде всего роскошные и дорогие произведения искусства для элиты, даже если кое-кто из них и разделял утопические взгляды Морриса на то, что такое искусство должно быть доступно всем. Произведенная фабричным методом, такая мебель теряла многие важные качества, присущие ар нуво, и воспринималась как грубое подобие вещи, сделанной вручную. Как только архитекторы ар нуво, с удовольствием пользовавшиеся новыми материалами – железом и сталью – в строительстве, обращались к проектированию мебели, они убеждались, что этот стиль не подходит для современного серийного производства.

Жизнеспособность ар нуво во многом объяснялась подпиткой, получаемой из провинциальных центров. Так, во Франции декоративное искусство развивалось не только в Париже, но и в Нанси – историческом центре стеклодувного производства. Возглавил процессы обновления традиционного ремесла в духе ар нуво Эмиль Галле (1846–1904), которому в наследство досталось небольшое предприятие по производству керамики и стекла. В 1870-е гг. Галле предпринял поездку в Англию и был поражен воодушевлением, царившим там по поводу возрождения декоративных искусств. Он также изучал собрание предметов восточного искусства в Музее Виктории и Альберта в Лондоне и, вооружившись знанием новых для него японских и китайских технологий, возвратился в Нанси и приступил к обновлению старого отцовского предприятия. Помимо увлечения восточным искусством, у Галле была еще одна страсть: он профессионально разбирался в ботанике и энтомологии и обладал детальными познаниями в области строения растений, листьев, цветов, насекомых, что в сочетании с декоративностью и абстрактностью японского искусства привело к созданию утонченного дизайна в духе ар нуво. Третьим ингредиентом в этой сложной смеси был стиль рококо, и до того уже популярный в Нанси, где было много домов, украшенных рокайльным декором.

В 1884 г., после нескольких лет работы со стеклом и керамикой, Галле начал проектировать и выпускать мебель. Поначалу его мебель была несколько громоздкой, хотя он и оживлял ее множеством интересных деталей. Успех пришел к нему во время Всемирной выставки в Париже в 1889 г., когда Галле был объявлен новатором, создавшим новый стиль мебели, с которым никакого сравнения не выдерживала лишенная изобретательности французская мебель этого периода. Вещи, предложенные Галле, стали значительно легче, изящнее и отличались богатым орнаментом. Он не ограничивался только декоративными деталями: ножки, подлокотники, спинки были украшены резьбой, изображающей растения и насекомых. Все это, изгибаясь и переплетаясь, оживляло предметы и, казалось, бросало вызов возможностям использования дерева. Несмотря на стилизацию, все детали, украшавшие мебель, были узнаваемыми видами растений или насекомых, хорошо известных Галле. Его любимцами были местные растения, и среди них петрушка, водяные лилии, орхидеи и ирисы, а также экзотические, например бамбук.

Галле предпочитал мягкие породы дерева, о которых он знал все и чьи свойства облегчали достижение

На примере этого буфета видно мастерство Галле в создании живописных панно.

Оформление камина работы Эжена Валлена. Этот дизайнер, работавший под руководством Галле, отдавал предпочтение скульптурным формам.

нужного ему эффекта. Именно он возродил искусство инкрустации по дереву. Поверхности большинства изделий Галле представляли собой инкрустированные панно с растениями и насекомыми, а также пейзажи, что иногда даже перегружало мебель, делая ее излишне эффектной.

Мастерство инкрустации Галле было так велико, что на некоторых изделиях он помещал свои любимые литературные и поэтические строки. И, подчеркивая характерное для ар нуво слияние разных искусств и ремесел, он давал предметам мебели названия, как если бы это были картины или музыкальные произведения. Так, шкафчик-консоль получил имя «Ароматы прошлого» («Les Parfums d'Autrefois»), а последний его шедевр, кровать, которую он спроектировал, умирая от лейкемии, был назван «Закат и сумерки» («Aube et Crépuscule»). Эта последняя работа свидетельствует о том, что к концу жизни Галле его стиль сделался более сдержанным и избавился от перегруженности и усложненности, характерных для первых работ; вершиной этого стиля стало, без сомнения, его искусство инкрустации. На спинке в головах кровати темные тени заката окутывают поникшие крылья какого-то фантастического насекомого, в то время как в ногах кровати другое гигантское насекомое расправляет крылья, сделанные из более светлого дерева и перламутра.

Галле был руководителем и вдохновителем группы ремесленников, известной как «Школа Нанси», которая к 1901 г. практически распалась, поглощенная организацией, названной «Провинциальным союзом индустриальных искусств» (1859–1926). Вторым по значимости после Галле считался Луи Мажорель, получивший образование художника, но позднее возглавивший семейное дело по производству мебели в Нанси. Вначале Мажорель проектировал мебель в духе XVIII в., пока Галле не убедил его в необходимости оживить свой стиль использованием природных мотивов. Однако его мебель всегда казалась более основательной по сравнению с

изделиями Галле, и одним из объяснений тому было то обстоятельство, что он отдавал предпочтение более тяжелым экзотичным породам дерева. Кроме того, он украшал свои орнаменты скульптурными деталями, обильно используя, как это было принято в барокко и рококо, позолоту, медь и бронзу. Мастерство Мажореля по части инкрустации было сравнимо с Галле, разве что его работы отличались более мягкими линиями.

Позднее Мажорель успешно перешел к конструированию более простой мебели, характерной для 1920-х гг.

Другие мебельщики в Нанси работали или с Мажорелем, или с Галле, а иногда и с тем и с другим. Виктор Пруве (1858–1943) специализировался на инкрустации и работал с обоими мастерами, а также проектировал собственную мебель. Эжен Валлен (1856–1925) работал на Галле и создавал гораздо более массивную мебель, чем его хозяин. Валлен в своей работе сторонился замысловатых деталей, предпочитая широкие колеблющиеся линейные ритмы, предвосхитившие конец его карьеры ме-

ВНИЗУ: *кровать «Закат и сумерки» – последняя великая работа Галле, в которой воплотилась его мечта запечатлеть поэтическое состояние с помощью инкрустации.*

ВВЕРХУ: *шкаф работы Мажореля с характерными бронзовыми украшениями.*

Набор мебели работы парижского дизайнера Жоржа Хентшеля. Мебель, как и любое другое произведение ар нуво, должна была органично вписываться в интерьер.

бельщика, когда он занялся архитектурой и использовал бетонные формы для достижения нужного эффекта. Жак Грюбер создавал эскизы мебели для Мажореля и вел курс декоративного искусства в Школе изящных искусств в Нанси. Его мебель своими плавными формами напоминала мебель Валлена и была далека от приемов рококо Галле.

В Париже главным местом показа мебели и других произведений ар нуво стала галерея Сэмюэла Бинга. Бинг выставлял в своей галерее самые разные типы мебели, но ведущими у него считались три мастера: Эжен Гайяр, Жорж де Фер и Эдуар Колонна.

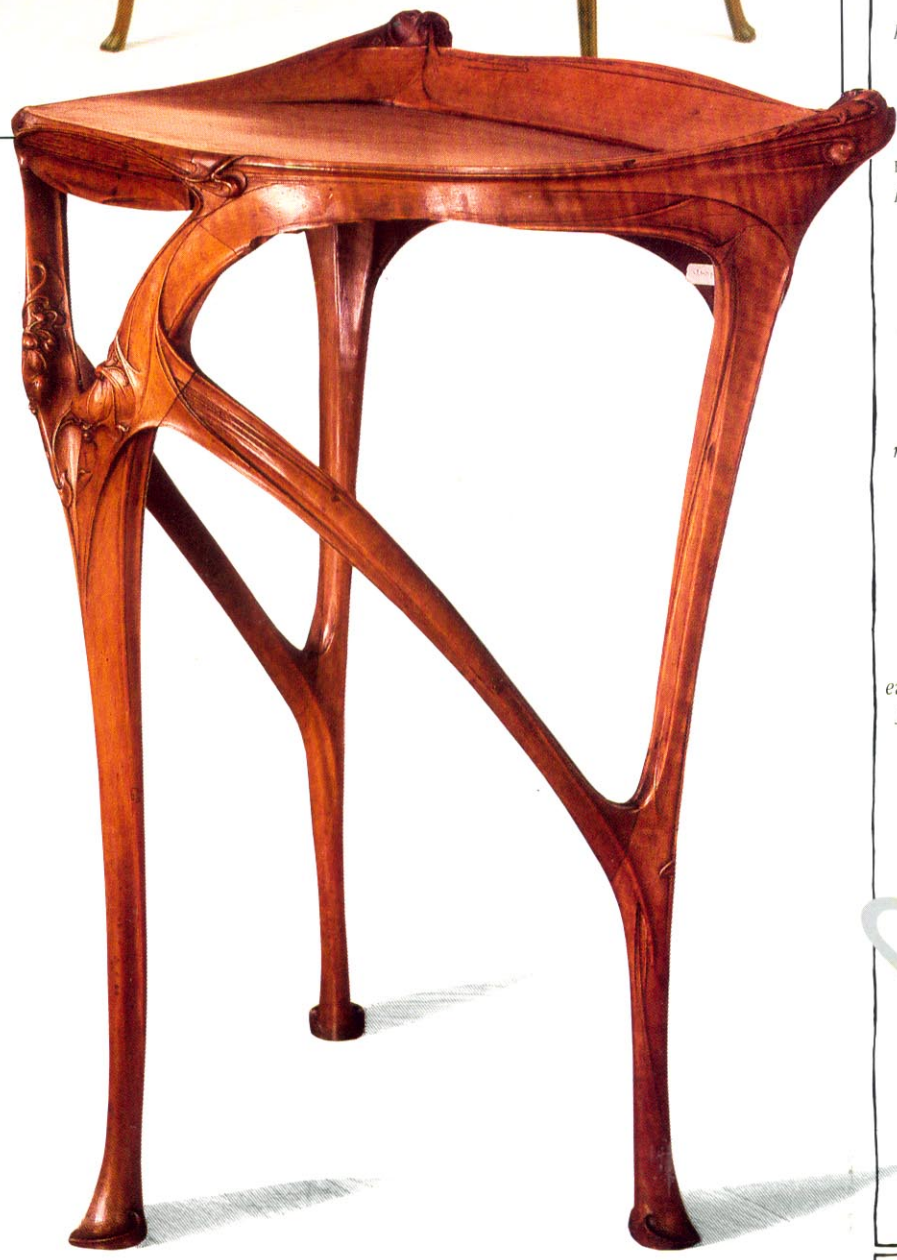
Гайяр представлял функциональное направление конструирования мебели ар нуво, он стремился в первую очередь к удобству и практичности своих изделий и создавал предметы обстановки, отличавшиеся легкой, почти классической простотой. Его стулья служили воплощением комфортности, у них были прекрасной формы спинки, часто с валиками на уровне плеч, и мягкие, с пружинами сиденья, обтянутые кожей или тканью. Жорж де Фер был художником, поэтом и денди. Он держал свору борзых и обожал их за то, что своим видом они соответствовали стилю ар нуво. Его мебель была яркой, с большим количеством украшений, он любил позолоту и цветные лаки, а также резьбу, что почти не встречалось в вещах Гайяра. Третий, Эдуар Колонна, некоторое время жил в Америке и работал у Тиффани, перед тем как вернуться в Европу и продолжить карьеру в Париже. Его мебель, так же как мебель де Фера, являлась частью единого целого и сочеталась с фарфором и декоративными тканями, она обладала деликатной, мягкой элегантностью, и это тоже роднило ее со стилем де Фера. Когда Бингу была оказана честь продемонстрировать достижения ар нуво на Всемирной выставке в Париже в 1900 г. и для этих целей ему был выделен целый павильон, он поручил этим трем дизайнерам организовать экспозицию и обставить павильон мебелью.

В Англии основные ремесла начали отдаляться от стиля ар нуво в начале XX в., что было парадоксально, поскольку Макмердо и его «Гильдия века» буквально создали их заново в 1880-е гг.

ВВЕРХУ *набор мебели для офиса, состоящий из стола, кресла и буфета, работы Эжена Валлена. Мебель выполнена в несколько утрированном варианте ар нуво, известном во Франции как «стиль Либерти».*

ВНИЗУ *стул работы Гайяра. Кожаная обивка и простота линий свидетельствуют о стремлении к удобству, что важнее для мастера, нежели безудержная фантазия.*

В этот период Макмердо изготовил несколько предметов мебели, украсив их резьбой, навеянной, без сомнения, водоворотом линий с титульного листа его книги «Городские церкви Рена». К этому времени стиль ар нуво был распространен повсеместно, и английские дизайнеры начали возвращаться к более резким, прямоугольным формам или к простоте сельского стиля. В основном те же процессы происходили и в Соединенных Штатах, где ощущалось сильное влияние английского «Движения искусств и ремесел», а также упрощенного варианта готики. Однако встречались и исключения из правил, и одним таким, чрезвычайно успешным, исключением был американский дизайнер Чарлз Рольфс. Рольфс оставил актерскую карьеру ради занятия ремеслами, и ему удалось мастерски соединить округлые формы европейского ар нуво с местным «миссионерским стилем», навеянным барокко. Рольфс показал свою мебель в Турине в 1902 г. и имел такой успех, что по возвращении в Америку открыл восемь магазинов в разных штатах с головным предприятием в Буффало.



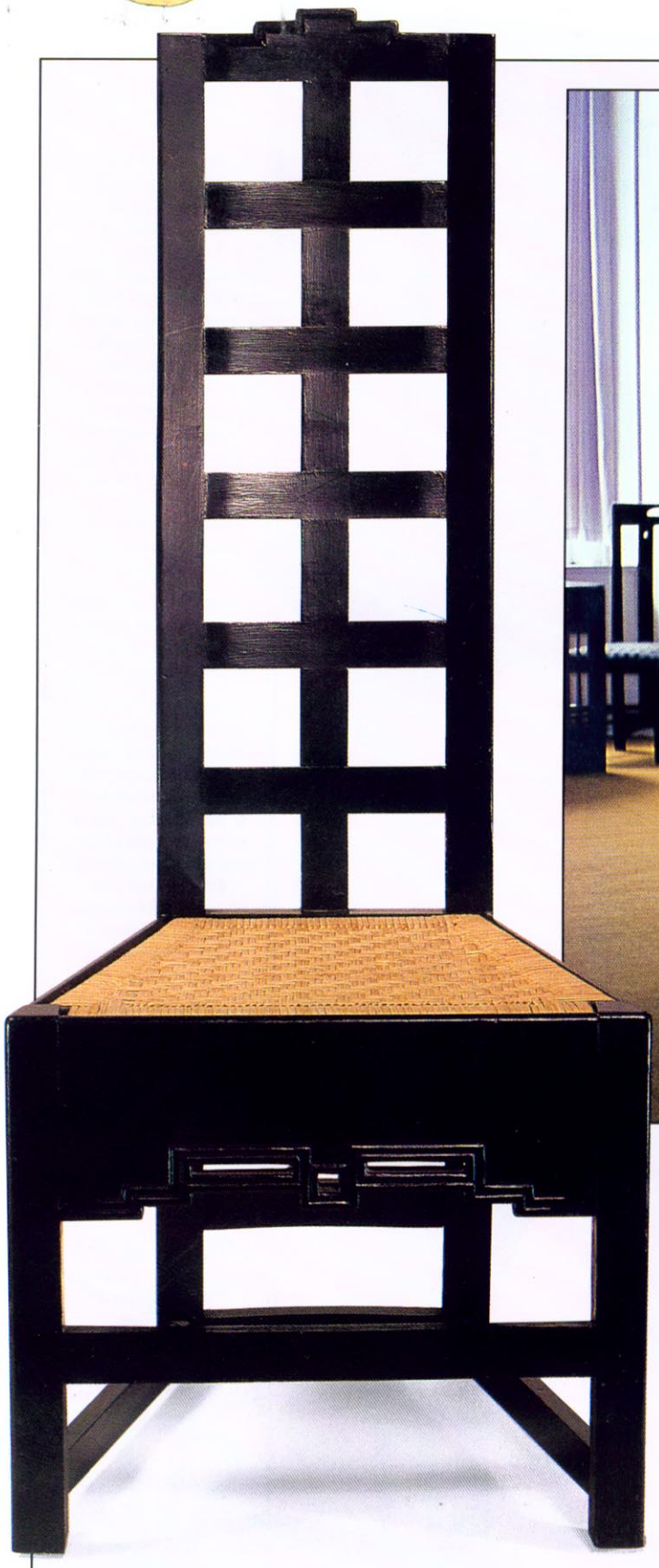
МЕБЕЛЬ

СЛЕВА (СВЕРХУ ВНИЗ): *американская мебель фирмы «Братья Соломон Карпен» в Чикаго. Изогнутая форма, обивочная ткань с растительным узором – все свидетельствует о принадлежности к стилю ар нуво, но ярче всего видны основательность и приземленность. Элегантная ширма работы Жоржа де Фера. Стулья работы Йозефа Хоффмана, лидера венского Сецессиона.*

В ЦЕНТРЕ: *столик-консоль работы Жоржа де Фера. Позолота выдает влияние вкусов XVIII в.*

СПРАВА ВВЕРХУ: *ножки этого стола работы Эдуара Колонна, столь изысканно изогнуты, что «не дотягивают» до требований стиля ар нуво и лишний раз подчеркивают различия между изделиями парижских дизайнеров Бинга и работами их соперников из Нанси.*

ВНИЗУ: *Этот столик – творение Гектора Гимара, его изогнутые очертания удивительным образом напоминают оформление входов в парижское метро.*



МАКИНТОШ

В Англии стиль ар нуво не повлиял на мебельный дизайн, но в целом Великобританию на мебельном фронте представляла Шотландия, а точнее, Художественная школа Глазго. В мебельном дизайне, так же как и в архитектуре, доминировали работы Макинтоша. Мебель, которую проектировал Макинтош, должна была стать частью интерьера, некоторые детали разрабатывались другими членами «Группы четырех», а поэтому мебель во многом напоминала архитектуру Макинтоша. В Англии к мебельному дизайну Макинтоша относились с некоторой настороженностью, считая его слишком стилизованным или «эстетствующим», и действительно, его мебель создавалась скорее для достижения эстетического эффекта, нежели для удобства или демонстрации качества материалов.

СЛЕВА: *черный стул работы Чарлза Ренни Макинтоша. Макинтош не любил показывать в своем мебельном дизайне текстуру дерева.*

В ЦЕНТРЕ: *мебель Чарлза Ренни Макинтоша для комнаты заседаний Художественной школы Глазго. Строгий контраст черного и белого в японском стиле часто становился ключевым решением многих проектов Макинтоша.*

ВВЕРХУ СПРАВА: *эбеновый шкафчик работы Чарлза Ренни Макинтоша, расписанный его женой Маргарет Макдональд.*

ВНИЗУ СПРАВА: *столик, выкрашенный белой краской, работы Чарлза Ренни Макинтоша.*

Как и в своих архитектурных проектах, Макинтош сосредоточивался на невероятно элегантных и преувеличенно вытянутых вертикалях, в основном это отражалось на высоких спинках его стульев, которые выглядели удивительно стройными. Спинки могли быть овальными, решетчатыми или лесенкой спускаться к полу. В дизайне могли появляться и кривые линии, но, как это всегда было у Макинтоша, только для того, чтобы подчеркнуть напряженность вертикалей. Иногда в сделанных им вещах проявлялась склонность к японской упрощенности, как, например, в столике для игры в домино для Чайной комнаты на улице Ингрэм, детали которого, казалось, были собраны простым столярным соединением. Макинтошу не нравилась естественная структура дерева, и он старался спрятать ее под густым слоем краски или лака, как правило, темных тонов или матовых эбеново-черных. Он также использовал белый цвет для контраста, чтобы со-

ВВЕРХУ: *стулья Коломана Мозера в стиле венского Сецессиона*

ВНИЗУ: *шкаф и стул Йозефа Ольбриха в стиле венского Сецессиона.*

здать необходимый фон для лиловых и серебристых тонов. Для украшения более легких наборов мебели он использовал трафаретные рисунки.

Влияние Макинтоша ярче всего видно в работах дизайнеров венского Сецессиона. В 1903 г. после образования Венской мастерской, которую возглавили архитектор Йозеф Хоффман и художник Коломан Мозер, венские художники обратили свое внимание на ремесла, включая изготовление мебели. Эта мебель отличалась особой роскошью – богатой облицовкой, инкрустацией и позолотой, – что ассоциировалось с ар нуво и стилем Сецессион, но ее напряженная угловатость в духе Макинтоша как бы закрывает последнюю главу стиля ар нуво. А вот мебель блестящего итальянского мастера Карло Бугатти вообще не поддается какой-либо классификации; он произвел настоящую сенсацию и стал открытием Туринской выставки 1902 г. Мебель Бугатти – кульминация увлеченности экзотикой, свойственной XIX в., в этом случае экзотика была мавританской, египетской и византийской. Каждая деталь его мебели подчеркивала эту связь: резьба и крашеное дерево, полированная латунь и медь, узорчатый бархат и богатые шелка. Общее впечатление действительно было сильным. Некоторым это казалось величественно-театральным, другим – помпезным, с налетом вульгарности. Богатый декор и орнамент, объединенность общей темой и использование широких плавных арок – все, казалось, связывало Бугатти с ар нуво, но там было и много такого, что отличало его от всех современников и позволяло назвать его пионером ар деко и голливудской романтики.

Шкаф работы Орта из его дома в Брюсселе.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

МЕТАЛЛ

Чайный сервиз в кельтском стиле работы Арчибальда Нокса.

Ворота дома ван Этвелде работы Орта.

Мы уже видели, что чугунные детали составляли существенную часть архитектуры стиля ар нуво, являясь и конструктивным, и декоративным элементом. Важное значение этого материала ясно показал Виктор Орта в своих работах в Брюсселе. Использовал он железо и для декоративных целей, так как, легко поддаваясь обработке, оно позволяет создавать более легкие узоры, контрастирующие с тяжестью камня. В архитектуре стиля ар нуво металл служит связующим звеном между самим зданием и его интерьером, часто спроектированным тем же автором. От наружных балконов, ворот и оконных рам плавно совершается переход к внутренним колоннам, стропилам, балюстрадам, дверным ручкам и даже украшениям на мебели. Практически каждый из дизайнеров по интерьеру стиля ар нуво в тот или иной период обращался к металлу, пользуясь многообразием и поистине безграничными возможностями этого материала. Металл, как и многие другие материалы, применявшиеся в произведениях стиля ар нуво, следует рассматривать в контексте окружающих его интерьеров. Металл здесь может присутствовать в виде подсвечников, канделябров, столовых приборов, часов, осветительных приборов, зеркал, посуды, шкатулок или гребней.

Входы на станции метро работы Гимара подчеркивают разнообразие применения металла: их можно отнести как к архитектуре, так и к архитектурной скульптуре, можно даже считать их огромными декоративными элементами. Здесь используются те же формы, что и в его железных воротах дома «Кастель Беранже» и во внутренних балюстрадах. Точно так же Орта сохраняет гармонию между железными перилами балконов и перилами внутренней лестницы – главного архитектурного и скульптурного элемента интерьера его великолепного дома на рю Американ в Брюсселе и других домов, построенных по его проектам. Схожи с ними по функции, хотя намного более фантастичны по форме, балконы дома Мила работы Гауди, оформленные в виде спутанных клубков морских водорослей. Гауди-железных дел мастера можно отделить от Гауди-архитектора, потому что иногда он выполнял работы по металлу и отдельно от зданий, как самостоятельные композиции. Отец Гауди был медником. Несомненно, на мальчика произвело глубокое впечатление зрелище обработки этого податливого металла в кузнице. Как бы то ни было, Гауди обращался с чугуном так, словно он не менее податлив, чем медь, особенно при работе над воротами и решетками. В одном из своих ранних произведений – дом Висенс – он добился эффекта пальмовых листьев, согнув острия прутьев решетки так, чтобы они напоминали поникшие листья. Еще поразительнее его ворота поместья Гуэля Педральбес в форме извивающегося дракона, разинутая пасть которого встречает посетителя, взявшегося за ручку ворот. Подобные причудливые образы легче воспринимаются в малом масштабе – в виде ювелирных украшений; в крупном размере они выглядят довольно пугающе. Ворота, созданные в 1885 г., показывают, что в работе по металлу Гауди уже тогда достиг вершины причудливой гибкости стиля ар нуво, в то время как в архитектуре он еще не расстался с готическим стилем.

Во времена индустриализации изделия из более традиционных драгоценных металлов, особенно из серебра, производились низкого качества как по замыслу, так и по исполнению, пока искусство их обработки не возродилось благодаря английскому «Движению искусств и ремесел». Художники по металлу подчеркивали достоинства изделий ручной работы, иногда даже специально оставляя вмятины от молотка на поверхности изделия, чтобы подчеркнуть, что оно сделано вручную. Они также часто использовали менее драгоценные металлы для изготовления столовых приборов, обычно выполнявшихся прежде из серебра. Ножи, вилки и ложки стали делать из бронзы, желтой меди, жести, олова или меди: часто они легче поддавались наиболее смелым экспериментам. К тому же эти материалы, не отягощенные историческими ассоциациями, в отличие от более традиционных материалов легче ассоциировались с новым стилем, связанным с определенными политическими взглядами и убеждениями. Мастера стиля ар нуво любили работать с целым спектром металлов, иногда сочетая их с эмалями, слоновой костью, деревом и другими материалами, необходимыми для создания нужного эффекта.

Что касается способа производства, здесь возникает типичная для стиля ар нуво двойственность. Некоторые мастера, следуя «Движению искусств и ремесел», производили вручную эксклюзивные вещи, другие же создавали образцы для массового производства, которые оказыва-

МЕТАЛЛ

Сложные по рисунку железные балконы и колонны на фасаде дома Орта.

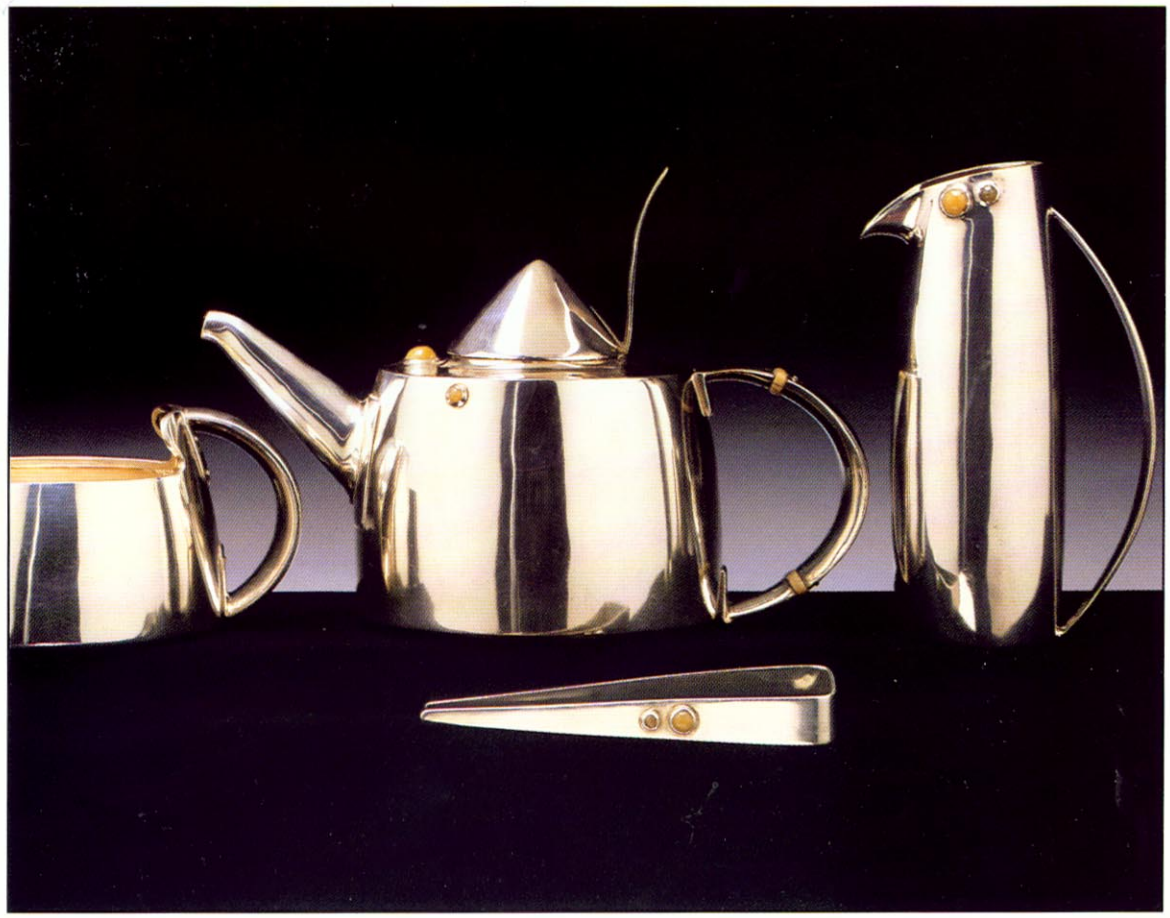
ВВЕРХУ: *серебряная коробка для печенья работы Арчибальда Нокса, декорированная орнаментом на основе кельтской и скандинавской плетенок.*

ВНИЗУ: *чайный сервиз работы Нокса, изготовленный для фирмы «Либерти и К°». В удлиненных формах предметов и асимметричном расположении эмалевых украшений чувствуются отголоски стиля ар нуво.*

образцы для массового производства, которые оказывались более созвучны будущему развитию дизайна. В первую категорию попадает работа «Группы четырех» из Глазго, центральной фигурой которой был Макинтош.

Двое из «Группы четырех», сестры Маргарет и Фрэнсис Макдональд (первая стала миссис Макинтош), вместе и по отдельности создали множество рельефных изделий из кованой жести и из серебра в виде рам (например, для зеркал) и в виде самостоятельных декоративных изделий. Эти произведения прохладных, бледных тонов идеально дополняют интерьеры Макинтоша. Для всех этих изделий характерны удлиненные, гибкие фигуры девушек, заимствованные у Тооропа, и заостренные растения, чьи длинные побеги, сплетаясь, образуют кельтский орнамент или же, поникнув, изгибаются в стиле ар нуво. Эффект ручной работы достигается использованием грубо обработанного фона, контрастирующего с отшлифованными фигурами.

Подобное впечатление создают и работы Арчибальда Нокса, главного дизайнера лондонского универмага «Либерти», специально изучавшего кельтские орнаменты в Школе искусств Дугласа на острове Мэн. Нокс работал почти исключительно с серебром, часто использовал и полудрагоценные камни, создавая изысканные произведения, скупо декорированные кельтским орна-



МЕТАЛЛ

Шкатулка для драгоценностей, изготовленная Чарлзом Ренни Макинтошем.

ВВЕРХУ: *медный настенный подсвечник работы дизайнера из Глазго Мэриан Уилсон. Тщательно отшлифованный узор сочетается с фоном подчеркнуто ручной работы.*

ВНИЗУ: *чайники работы Кристофера Дрессера по-восточному изысканны.*

ментом. Для универмага он изготовил довольно много таких работ, как и Кристофер Дрессер.

Дрессер один из немногих среди мастеров того времени побывал в Японии, и японское влияние сказывается в сдержанной чистоте линий его произведений. Лишь изредка у него можно встретить плавные кривые в стиле ар нуво. Дрессер преимущественно добивался функциональности и экономичности для упрощения процесса массового производства. Немецкие фабрики на удивление успешно сочетали большие объемы производства с весьма экстравагантными образцами посуды в стиле ар нуво. Особенно это относится к Вюртембургской металлообрабатывающей фабрике (WMF) в Гайслингене. Фабрика металлоизделий Эдуарда Хюка в Люденшайде также использовала для своей продукции рисунки таких крупных мастеров, как Беренс и Ольбрих.

Во Франции Школа Нанси занималась в основном мебелью, стеклом и керамикой, но Луи Мажорель, применявший позолоту для отделки мебели, изготовил несколько ворот и балюстрад, как и Виктор Пруве. Предметы из металла делали и парижские мастера, работавшие у Бинга и Мейер-Грефе. Среди них одним из самых разносторонних был Жорж де Фер, конструировавший различные предметы, от канделябров до рукояток тростей, на основе стилизованных текучих растительных форм. Другие, как Колонна или Зельмершайм, обращались к металлу для завершения оформления комнаты, создавая настольные лампы или канделябры в виде поникших растений с цветами – стеклянными абажурами. Люсьен Гайяр, унаследовавший в 1892 г. семейную мастерскую по обработке металла, создавал фантастические произведения со сложными рельефами в виде кузнечиков, жуков-оленей или виноградных лоз. Подобные сюрреалистические скопления натуралистических деталей на обыденных, повседневных предметах напоминают ювелирные украшения на платье. В 1900 г. по

Чайный сервиз Йозефа Хоффмана, типичный образец стиля Сецессион. Предметы имеют более традиционную форму, чем большая часть керамики в стиле ар нуво.

совету Рене Лалика Гайяр попробовал работать с медью и бронзой, как Гимар, изготовив несколько ваз, горлышки которых обвивает абстрактное, неспокойное переплетение локонов.

Использование человеческих фигур в металлических изделиях стиля ар нуво сближает их со скульптурой. Кажется, что в бронзовых рельефах Александра Шарпантье, изображающих гибких обнаженных женщин в вихре невероятно длинных, развевающихся волос, искусство смыкается с ремеслом. В то время во французской скульптуре царил стареющий гигант – Огюст Роден, который, работая главным образом в бронзе, полностью исчерпал возможности этого материала для передачи активных поз и мерцающего света. В работах Родена слишком много символического и литературного подтекста, чтобы их можно было назвать декоративными, но часто встречающиеся у него сложные позы и эротические сюжеты сближают его творчество с некоторыми аспектами ар нуво. Текучие рельефы скульптуры «Врата ада», безусловно, напоминают формы более поздних декоративных рельефов ар нуво, таких, как абстрактный орнамент в прихожей дома «Кастель Беранже» работы Гимара. Похожие на них крошечные текучие группы фигур встречаются на вазе и броши работы Лалика, их даже приписывали Родену.

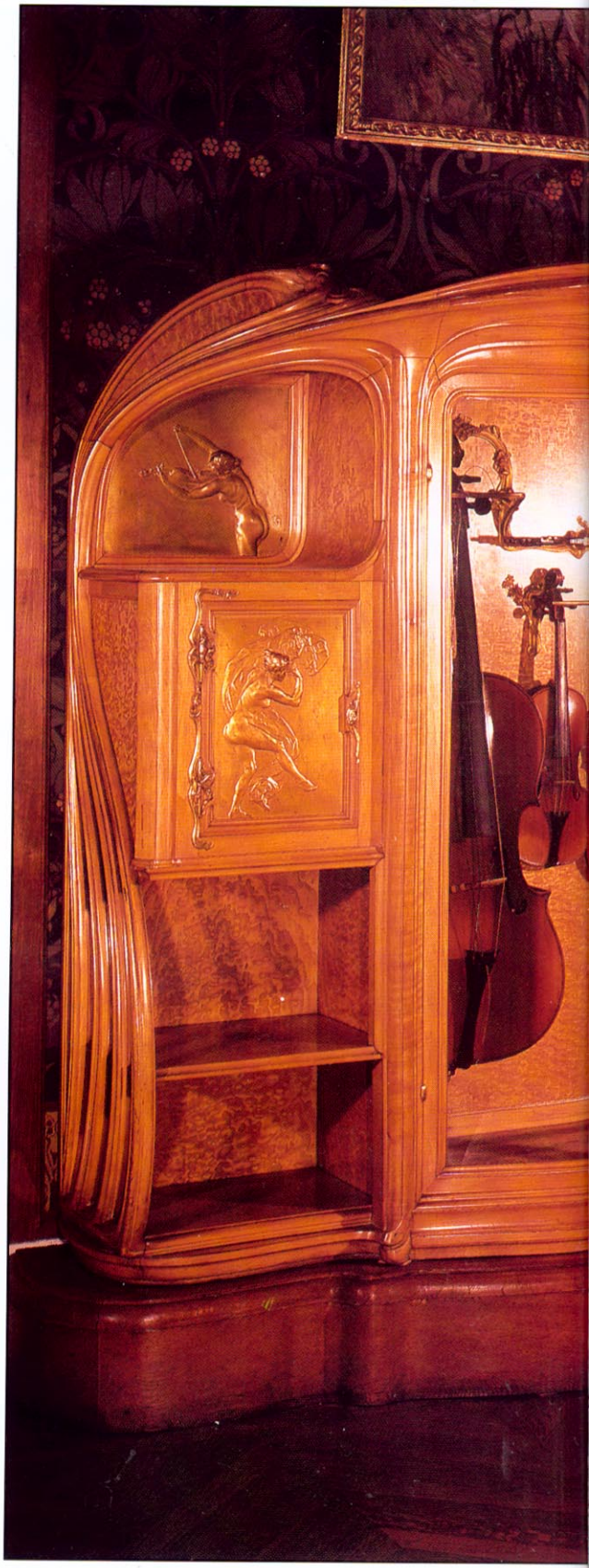
Британский скульптор сэр Альфред Гилберт, создатель мемориального фонтана Шафтсбери на Пиккадилли в Лондоне (более известного под названием «Эрос»), от бронзовых скульптур перешел к созданию предметов меньшего размера из драгоценных и полудрагоценных металлов. Еще в своих крупных публичных произведениях Гилберт при отделке увлекался сложными, гротескными кривыми и изогнутыми формами, часто с налетом морской мифологии XVI и XVII вв.

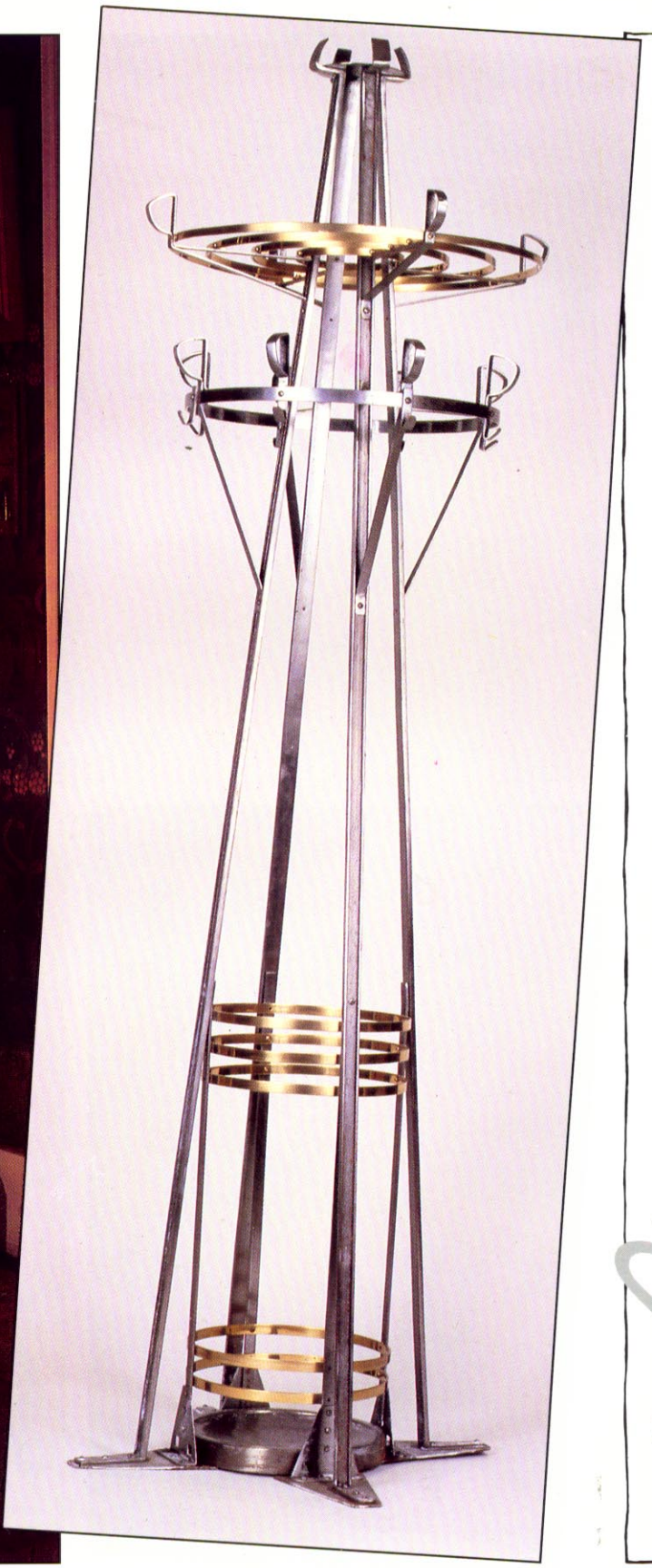
Таким образом, элементы, которые позднее разрабатывались в произведениях ар нуво из металла, сперва появились в скульптуре. Эту связь поддерживало увлечение декоративными бронзовыми или позолоченными

ВНИЗУ: *набор фурнитуры для спального гарнитура, изготовленный Жоржем де Феромом.*

В ЦЕНТРЕ: *обнаженные женские фигуры в сложных позах на рельефах работы Шарпантье, украшающих его шкафчик для музыкальных инструментов.*

статуэтками в стиле ар нуво, которые, как и рельефы Шарпантье, находились на грани между скульптурой и ювелирным искусством. Многие мастера стиля ар нуво обучались скульптуре, так что связь здесь очевидна. Но многие из этих фигурок все же носили утилитарный характер. Это могли быть лампы или, реже, подставки для визитных карточек или вазы. Преимущественно это была французская мода, поддерживаемая такими мастерами, как Эжен Фейатр, Рауль Ларш, Теодор Ривьер и Руперт Карабен, создававшими типично галльские прелестные жизнерадостные образы женщин, обнаженных или чуть задрапированных, часто танцовщиц; их распущенные, развевающиеся волосы сплетались в сложные арабески, характерные для стиля ар нуво. Время от времени художники-дизайнеры пытались создать более поэтическое настроение, используя для этого аллегорические фигуры, изображения нимф или типичные для ар нуво фигуры полурастений, полуженщин, плавно переходящие в изображения стеблей и цветов. Нотку задумчивости вносят поясные изображения девушек с опущенными долу глазами. Местный вариант этого жанра развивал в Бельгии ювелир Филипп Вольферс, с 1904 г. посвятивший себя исключительно этому виду декоративной скульптуры. В своей работе он использовал слоновую кость. Та поступала из недавно ставшего бельгийским Конго, и король Леопольд II из соображений экономики стал поощрять ее использование, так что вслед за Вольферсом целая художественная школа занялась этим материалом.





МЕТАЛЛ

Вешалка для пальто работы бельгийского дизайнера Гюстава Серюрье-Борри отражает переходный этап позднего ар нуво, когда удлиненные формы выпрямляются, а декоративных деталей становится меньше.

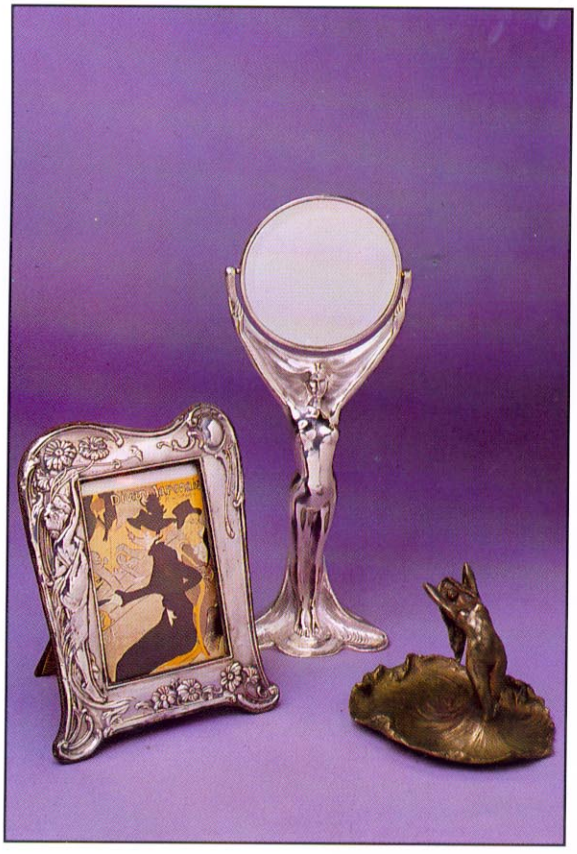
ВВЕРХУ: *кофейный сервиз Йозефа Хоффмана с использованием ракушечных форм и мотивов, более характерных для XVIII в.*

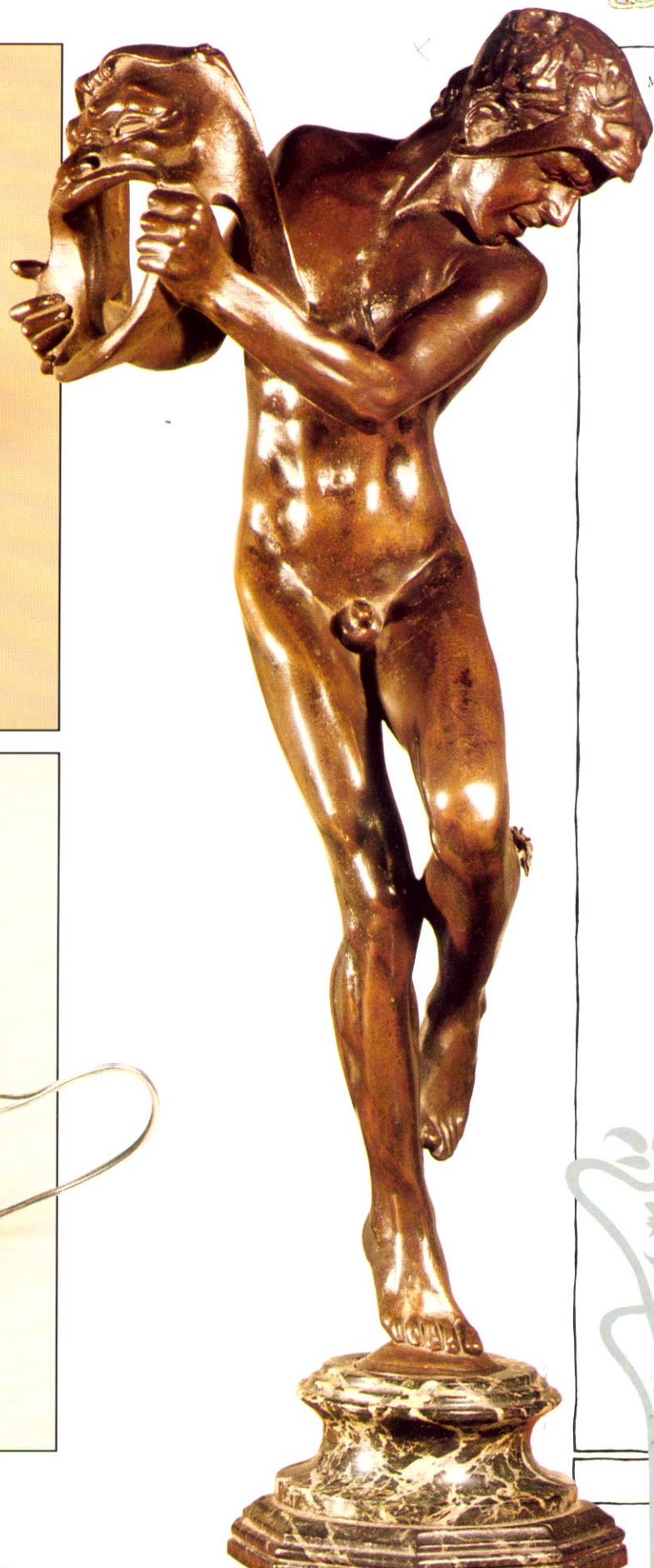
ВНИЗУ (СЛЕВА НАПРАВО): *характерная для стиля ар нуво гибкая женская фигурка в легких одеждах, с длинными волосами появляется на многих предметах фабричного изготовления.*

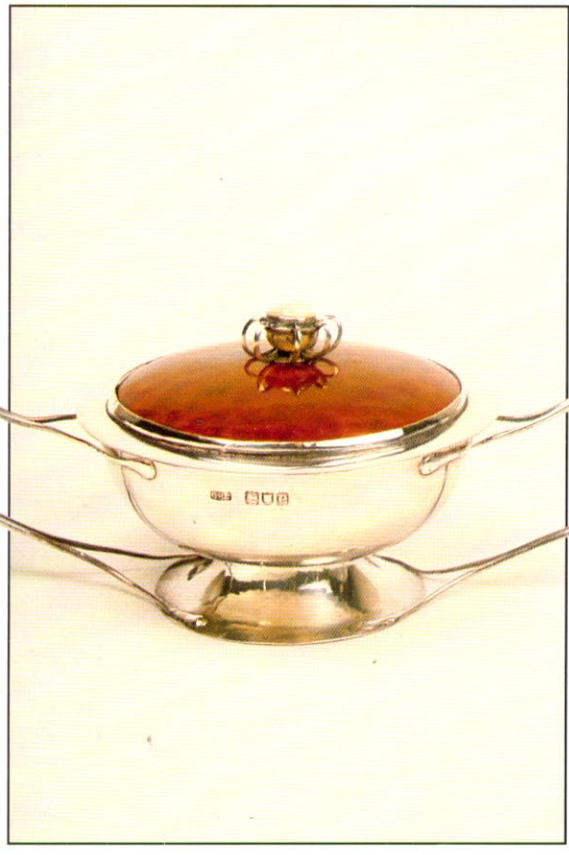
Изображение растений умело используется в серебряной чаше работы Чарлза Роберта Эшби из «Гильдии ремесел».

Невзирая на свою принадлежность к «Движению искусств и ремесел», Эшби в ручках этого изделия позволил себе великолепные изгибы в стиле ар нуво.

СПРАВА: *«Комедия и Трагедия» работы Альфреда Гилберта. Плавная грация фигуры характерна для декоративного стиля ар нуво.*







ГЛАВА ПЯТАЯ

ЮВЕЛИРНЫЕ УКРАШЕНИЯ

Брошь из оксидированного серебра с неграненными драгоценными камнями Чарлза Роберта Эшби. Ювелирные украшения дают особую свободу художнику. В этом жанре Эшби создал самые яркие свои произведения с точки зрения декоративности.

Пряжка работы Лалика с рисунком в виде сосновых шишек и хвои. Золото, эмаль.

Француз Рене Лалик – великий новатор в области ювелирных украшений стиля ар нуво. Он получил смешанное образование в сфере искусства и ремесла: после смерти отца в 16 лет стал учеником ювелира – золотых дел мастера, в то же время обучаясь в Школе изящных искусств. Он делал ювелирные украшения по заказам дома Картье, а затем поступил работать к Дестапу. В 1886 г. Дестап передал Лалику руководство мастерской в знак признания его уникального таланта. Впервые ювелирные украшения работы Лалика экспонировались на Парижском салоне 1894 г., а три года спустя он за свое творчество был удостоен ордена Почетного легиона.

До Лалика французские ювелирные украшения считались не столько произведениями искусства, сколько средством демонстрации богатства их обладателей. Ювелиры занимались в основном драгоценными камнями, особенно огранкой и оправкой бриллиантов. Материалы, использовавшиеся в украшениях, рассматривались исключительно с точки зрения их ценности и редкости. Безусловно, ожерелья из сверкающих камней повышали престиж владельцев, но не оставляли ювелиру простора для творчества. Лалик в своих ювелирных изделиях пренебрегал подобными условностями и всеми традиционными правилами дизайна. А в результате создавал скорее самостоятельные произведения искусства, нежели просто украшения. Лалик был готов работать с любым материалом, который позволял добиться нужного эффекта. Он использовал полудрагоценные камни – не ради дешевизны, а из-за их цвета, прожилок или фактуры. Но в работах Лалика камни служат лишь частью общей композиции. Он применял всевозможные металлы, а также оникс, хрусталь, эмаль, стекло, перламутр, янтарь, слоновую кость и даже рог (Лалик первым стал использовать рог в ювелирных изделиях). При таком широком спектре материалов Лалик мог создавать работы, невероятно разнообразные по форме и по цвету, воплотить буквально все, что подсказывала ему фантазия. Его сложные композиции, отличавшиеся неизменно высочайшим уровнем мастерства, ценились не столько за стоимость материалов, сколько за оригинальное, яркое и остроумное исполнение. Некоторые произведения Лалика и его современников получались настолько необычными, экзотическими, что не всякому они приходились по душе. Ювелирные украшения в стиле ар нуво были не особенно приняты в среднем классе, зато пользовались популярностью среди аристократов и актрис. Ведущая актриса того времени Сара Бернар страстно любила драгоценности и баловала себя, заказывая вещи Лалику, часто – специально для той или иной сценической роли. Помимо аристократов, актрис и дам полусвета, работы Лалика высоко ценили эстеты, такие, как великий денди граф де Монтескье. Лалик с его пристрастием к природным

формам – бабочкам, стрекозам, шершням, павлинам, змеям, лилиям, орхидеям и т.д. – в любом жанре проявлял себя подлинным художником ар нуво, но растущее увлечение причудливым гротеском более, чем других его современников, сближали его с интересами и стилем литераторов того времени. Это стало общепризнанным к моменту открытия Всемирной выставки 1900 г., где Лалик продемонстрировал свои работы, носившие еще более, чем прежде, фантастический и даже мифологический характер. Некоторые из них, например Медуза, имели явно литературные источники. Лалик был прекрасным чертежником и вначале создавал свои работы в виде рисунков; в каком-то смысле его ювелирные изделия сродни современным иллюстрациям. Анекдотическая, даже повествовательная природа ювелирных украшений Лалика подчеркивалась использованием человеческих фигур; отвергавшиеся ювелирами со времен Ренессанса, они возро-

Подвеска с мотивом чертополоха работы Лалика.

дились в искусстве новейшего времени в виде нимф или роковых красавиц с длинными, развевающимися волосами и роскошными формами. Нимфы были очень любимы великими поэтами Бодлером и Малларме, чье пристрастие к зловещему и эротическому было также созвучно работам Лалика. Многие отмечали, что декаденты конца века пытались в своем литературном стиле имитировать ювелирные украшения с их фантастичностью, сложностью узоров, твердой поверхностью и блестящей отделкой.

Изобретательность Лалика, остроумное использование различных материалов и отточенное мастерство подняли ювелирное дело до одного из ведущих видов искусства новейшего времени. В его работах проявились богатейшие возможности ювелирного искусства. На рубеже веков в Париже появились целые школы подражателей Лалика. Среди них были разносторонние дизайнеры Бинга, исследовавшие новую форму творчества: Колонна и Грассе, – но еще больше было узких специалистов. Братья Вевер, Поль и Анри, переориентировали семейную мастерскую на стиль Лалика, специализируясь на эмалях, как и Эжен Фейатр, учившийся у Лалика; особенно много он занимался объемными изделиями с использованием эмали. В 1900 г. Лалик уговорил своего друга, художника по металлу Люсьена Гайяра, ограничить свои фантазии малыми формами ювелирных изделий. Другие известные фирмы начали приглашать дизайнеров стиля ар нуво: Люсьен Леви-Дюрмер работал у Андре Фализа, Люсьен Бонвалле – у Эрнеста Кардейлака, а Жорж Фуке взял на работу великого чешского художника-графика Альфонса Муху, который создавал для него украшения не менее причудливые, чем работы Лалика. Сара Бернар также очень ценила Муху; он рисовал афиши для спектаклей с ее участием и снабжал ее сценической бижутерией.

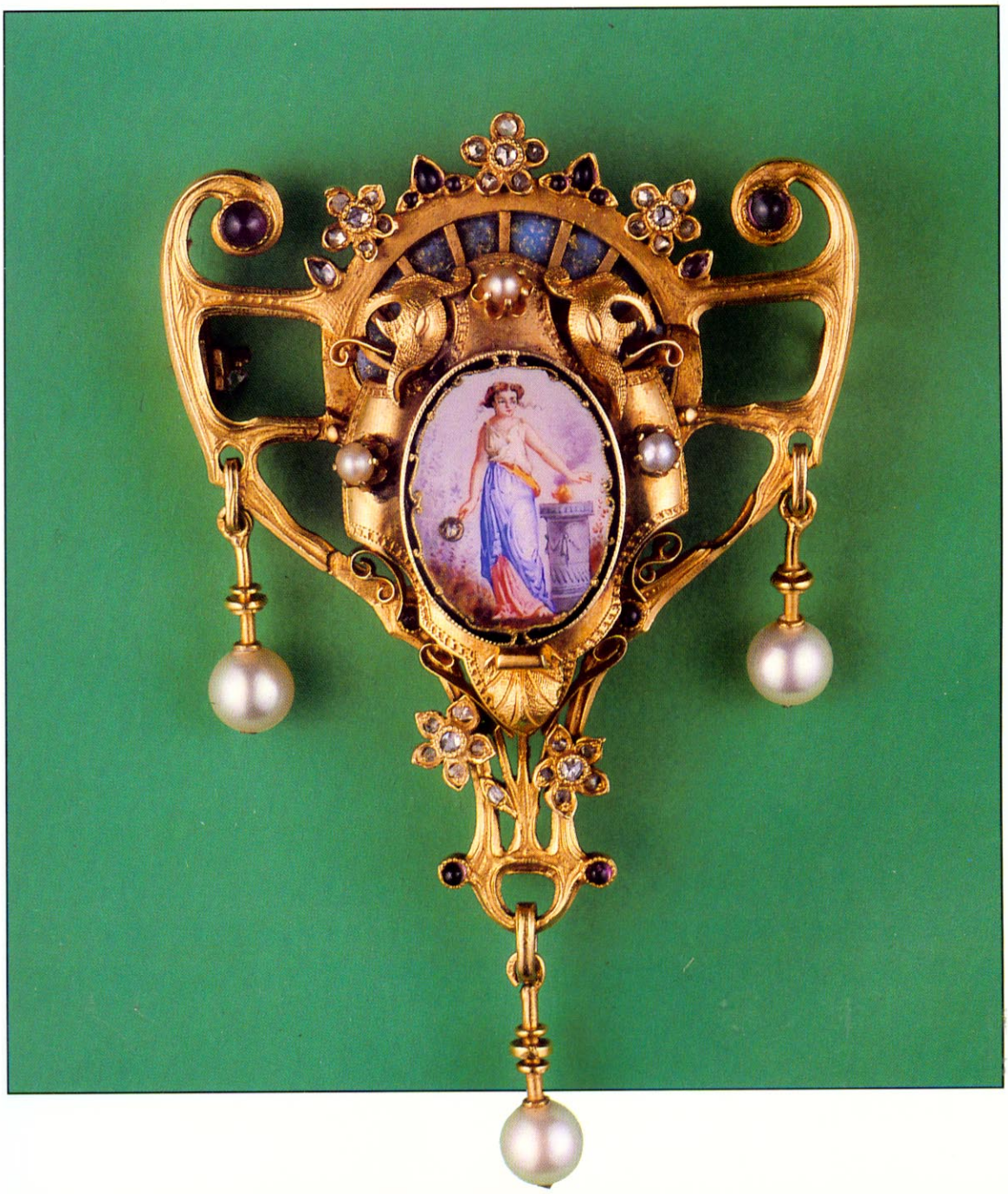
Работы парижских ювелиров задали тон в моде для других стран Европы. В Бельгии Филипп Вольферс ра-

Коллекция ювелирных украшений в стиле ар нуво на фоне мозаичного пейзажа Школы Нанси. Два крупных предмета слева, заколка для волос и украшение для корсажа, работы Лалика. Во всех изделиях, имеющих форму растений или насекомых, бросается в глаза разнообразие цветов и материалов.

Гарнитур из трех предметов. Среди них – кольцо работы Арчибальда Нокса, внизу – брошь (булавка) работы Лалика, майолика с позолотой. Летучая мышь с причудливо изогнутыми крыльями в стиле ар нуво была почти так же популярна, как стрекоза.

ботал в том же направлении, пока не обратился к декоративной скульптуре в 1904 г. И в Америке ощущалось влияние Лалика. Луис Тиффани из фирмы «Тиффани и К°», уже производившей серебро, стекло и керамику в стиле ар нуво, создал у себя ювелирный отдел под руководством дизайнера Джулии Мэнсон. Даже в Англии, где «Движение искусств и ремесел» в целом сторонилось вычурности французского ар нуво, представлявшейся им чрезмерной, один из ведущих деятелей движения, Чарлз Роберт Эшби, основатель «Гильдии ремесленников», отошел от подчеркнутой простоты своего стиля, соблазнившись декоративными возможностями ювелирного искусства. «Движение искусств и ремесел» больше всего сближается со стилем ар нуво в ювелирных изделиях Эшби с их плавными линиями, напоминающими кельтские узоры. Влияние ар нуво здесь очевидно, хотя материалы, используемые Эшби, не могут сравниться с лаликовскими по цвету и фактуре. Для Эшби характерно использование декоративной проволоки; этот же мотив заметен, хотя и немного в другой интерпретации, в ювелирных работах «Группы четырех» из Глазго. Этот более строгий английский стиль виден и в некоторых работах бельгийца ван де Велде и австро-германской школы, особенно у мастеров-англофилов венского Сецессиона.

Брошь работы Жоржа Фуке.



Изящная эмалевая заколка для волос со стрекозами работы Лалика и подвеска работы Филиппа Вольферса.

ЮВЕЛИРНЫЕ УКРАШЕНИЯ

●

ВВЕРХУ: *гребень из рога с золотом Жоржа Фуке.*

ВНИЗУ: *брошь из серебра, опала, перламутра Чарлза Роберта Эшби.*

ГЛАВА ШЕСТАЯ

СТЕКЛО

Иризирующее стекло-фавриль. Луис Комфорт Тиффани.

Вазы Кристофера Дрессера. Он экспериментировал не только с прозрачностью стекла и узорами, но и с формой самих сосудов.

Для мастера-художника стиля ар нуво стекло было на свой лад не менее податливым материалом, чем металл. Плавные контуры ар нуво могли быть выражены в силуэте стеклянной вазы не хуже, чем серебряной или бронзовой, но прозрачность стекла особенно соответствовала этому стилю, где такое внимание уделялось созданию эффекта легкости и хрупкой утонченности. В интерьерах стиля ар нуво главенствовала тема открытости и воздушности, здесь не оставалось ничего лишнего и все было пронизано светом. Изделия из стекла развивали эту тему, поскольку это самый легкий и как бы невещественный из материалов для прикладных изделий. К тому же цветное стекло может определять тон всего интерьера, если оно вставлено в окна в виде витражей, или одного уголка комнаты, если оно используется для абажура. Манипулируя цветовыми эффектами стекла, дизайнер может расписывать интерьер нежными, словно акварельными, красками.

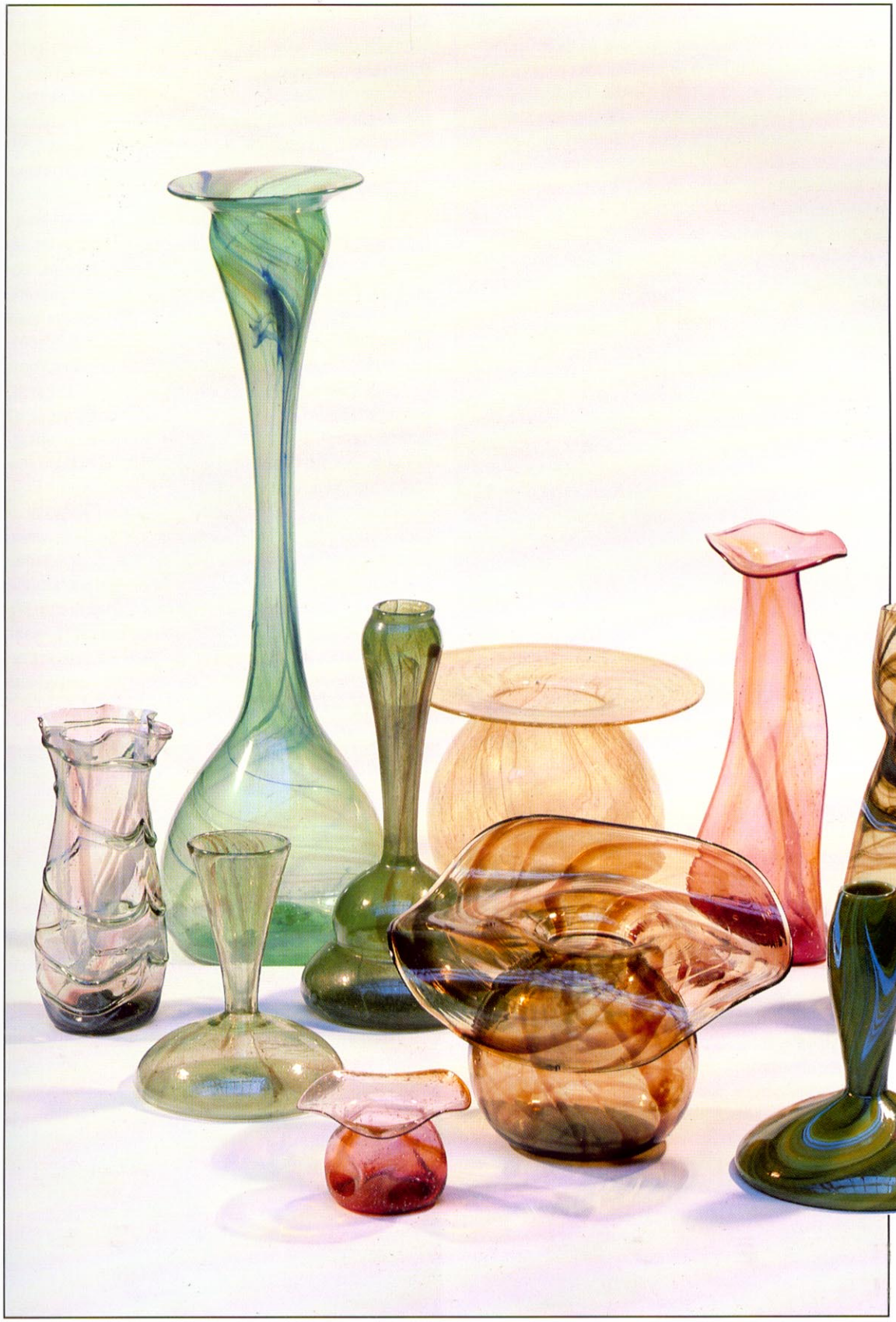
Как и в случае других ремесел, возрожденных стилем ар нуво, стеклоделие в начале XIX в. развивалось по пути технического прогресса, достигнув высокого качества индустриального производства в большой мере за счет потери эстетической индивидуальности, свойственной произведениям отдельных мастеров. В Англии Моррис и его последователи первыми предприняли попытку исправить положение в разных видах прикладного искусства, но стеклоделие не входило в их число. Для «Движения искусств и ремесел» стекло означало прежде всего витражи в окнах неосредневековых церквей. Только в 1890-х, когда Кристофер Дрессер стал работать художником отделения фирмы «Джеймс Купер и сыновья» из Глазго, в Британии появились по-настоящему интересные изделия из стекла. Гальванопластика и изделия из серебра работы Дрессера сугубо функциональны, но его стеклянные вещи более изысканны, с типичным для ар нуво чувством линии и цвета.

Великими новаторами в стеклоделии ар нуво были французы и американцы. Француз Жозеф Брокар изучал мусульманское искусство и реставрировал арабские предметы из стекла, чтобы понять, как они делались. Особенно его интересовали цветовые эффекты, которых мусульманские стеклоделы добивались, нанося на поверхность изделия цветные эмали. Это направление развил своими блестящими техническими новшествами Эмиль Галле, величайший художник по стеклу стиля ар нуво.

Хотя Школа Нанси и ее главный художник Эмиль Галле производили и мебель, керамику, изделия из металла и текстиля, прославило их производство стекла в стиле ар нуво. Стекло традиционно изготовлялось в Нанси. Галле унаследовал от отца стеклодувную мастерскую. Помимо занятий ботаникой и литературой, он в течение года обучался на стекольном заводе Мейзенталя и в 1874 г. открыл собственную мастерскую. В своих работах Галле-художник вдохновлялся отчасти своими обширными познаниями в области ботаники и естествознания, а отчасти – своими исследованиями восточного стекла и фарфора, начатыми еще в Лондоне. Хотя над входом в его мастерскую был начертан девиз: «Корни мои – в лесной чаще», именно изучение технологии японского и китайского стеклоделия помогло ему воплотить в вещественной форме свое тонкое видение мира природы. Два его крупнейших изобретения демонстрировались на Всемирных выставках в Париже 1878 и 1889 гг. И его «опаловое» стекло с нежным сапфировым оттенком, и его рельефное литое стекло в технике cameo, восходят к японской и китайской технологиям.

Галле постепенно начал понимать, какие богатые возможности предоставляет стекло. Он стал экспериментировать с цветом, вначале просвечивающим, как в «опаловом» стекле, а затем, в 1889 г., – с цветным опаковым стеклом, позволявшим использовать более широкую цветовую гамму. Цвет и прозрачность варьируются при изменении технологии, при этом возникают очень красивые побочные эффекты, создающие впечатление воды или воздуха. Другие поверхностные эффекты достигаются за счет оксидизации изделия в кислотной ванне или за счет использования кислоты при гравировании.

Для получения рельефного рисунка Галле стал использовать формы для отливки стекла, покрывал изделия дополнительными слоями стекла, использовал кислоту для протравливания верхних слоев стекла. В сочетании с цветовыми эффектами и разными степе-



Изделия из стекла. Кристофер Дрессер.

СЛЕВА: *кувшин работы Галле, с заметным влиянием стиля рококо, и более поздняя чаша, в которой уже проявилось более развитое чувство рельефа и более активная форма.*

СПРАВА: *ваза работы Галле воспроизводит зеленые и голубые оттенки подводной растительности, а на этом фоне – рельефное изображение самих растений.*

нями прозрачности это позволяло создавать удивительные образы подводных существ на фоне развевающихся водорослей, жучков, ползающих в густой траве, или севших на цветок бабочек. Галле пробовал также вплавлять в самую толщу стекла другие элементы, такие, как листики металла, золотой порошок или эмаль, наподобие того, как живописец создает картину наложением нескольких слоев просвечивающих красок нежных оттенков. Для получения нужного результата приходилось строго следить за температурой и химическим составом смеси на всем протяжении технологического процесса. Мастерство Галле было таково, что он мог использовать производственный процесс для отделки предметов, например намеренно создавая мелкую сеть трещинок на поверхности изделия, которая из дефекта превращалась в декоративный элемент. Использовал он и сочетания различных ингредиентов, как в технике типа перегородчатой эмали, когда углубления в стекле покрывают позолотой, а затем заполняют просвечивающей эмалью, блеск которой усиливается подкладкой. Использование эмали в сочетании со стеклом позволяло Галле получать более интенсивные и разнообразные цвета, а техника маркетри де вер, когда неотвердевший слой стекла наплавляется на неотвердевшее изделие, давала возможность управлять формой, подобно скульптору.

Стекло было естественным материалом для Галле. То, что в его предметах мебели могло показаться чрезмерным, в стекле становилось хрупким и воздушным. Его знание природы лучше всего проявлялось в бокалах, стаканах и вазах. Здесь он мог создать естественный микрокосм, когда крылышко насекомого или лепесток цветка становились основным элементом композиции. Галле, как истинный поэт, творил прекрасное, загадочное и удивительное из вещей, часто совершенно обыденных с точки зрения ботаники или естествознания. В лучших традициях ар нуво его изделия из стекла имели не столько утилитарную, сколько художественную ценность, их собирали писатели и эстеты. Восхищение было взаимным, поскольку Галле часто черпал вдохновение в поэзии, воспевающей утонченные чувства. Он отдавал дань литературе, разрабатывая verrerie parlante – говорящее стекло. Нанесенные на изделия из стекла цитаты из его любимых авторов – Малларме, Рембо, Верлена, Бодлера, Гюго и других – усиливали впечатление от произведения. Галле, как и поэты-символисты, придавал большее значение передаче оттенков чувства или ощущения, чем практическим задачам.

Чаще всего Галле добивался нужного эффекта за счет обработки поверхности стекла: гравирования, окрашивания, травления кислотой или инкрустации другими материалами. Но пластичность его маркетри де вер подталкивала к подчеркнутой объемности. Его рельефные вазы обрели более живой силуэт. В своих поздних работах Галле начал наконец экспериментировать с формой самих сосудов, создавая совершенно новые формы в стиле ар нуво.

СЛЕВА: *Галле использует маркетри де вер из литого стекла на поверхности вазы из просвечивающего стекла с резными присами (один из его любимых цветков).*

СПРАВА: *ваза работы братьев Даум с рельефными маками.*

Успех Галле повлек за собой определенные трудности для производства. Его репутация основывалась на том, что он изготавливал очень ограниченное число изделий, затрачивая на их создание чудовищно много времени. Увеличение спроса вынуждало Галле увеличивать объемы производства, выпуская более массовую продукцию, но сохраняя в то же время эксклюзивные ручные изделия. Дизайн массовой продукции, естественно, был не таким утонченным, как его ранние работы, но с расширением производства Галле смог расширить рынки сбыта, открыть демонстрационные залы в Лондоне и во Франкфурте, и под конец его карьеры у него работало триста человек.

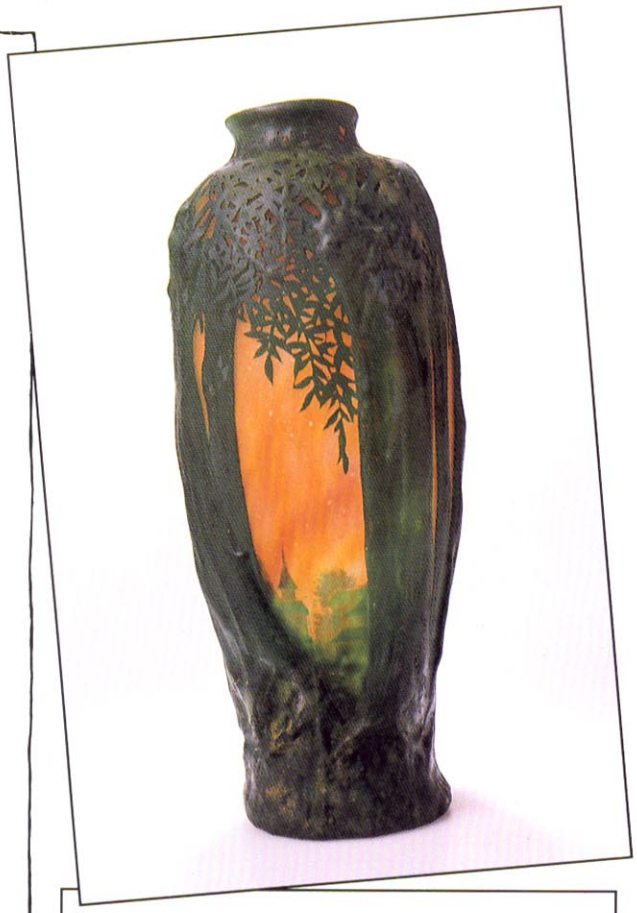
Галле возглавил возрождение стеклоделия в Нанси. Братья Огюст и Антуан Даум, как и Галле, унаследовали мастерскую от своего отца и стали экспериментировать с новыми технологиями, выпуская изделия в стиле ар нуво. Братья Даум наняли несколько талантливых художников-дизайнеров, работавших в Нанси, таких, как разносторонний Жак Грюбер; они создавали вещи в манере, близкой манере Галле. Они также интересовались прозрачностью, цветом и рельефом, использовали кислоту для протравливания внешних слоев стекла, чтобы стал виден цвет скрытых слоев – фон для рельефного рисунка, и создавали разноцветную, мерцающую поверхность, наплавляя в печи на изделие порошкообразную эмаль.

Братья Даум применяли также более длительный процесс изготовления стекла из готового стекла, истолченного в порошок. Таким способом, с добавлением окисей металлов для получения нужного цвета, производили особое матовое опаковое стекло, pâte-de-verre, напоминающее алебастр. Эта технология была известна еще в Древней Греции и Риме, но затем была утеряна. Заново открывший ее Анри Крос использовал pâte-de-verre в качестве заменителя мрамора, создавая рельефы и скульптуры небольшого размера, в неопределенно классическом стиле. После того как Крос в 1880 г. заново открыл pâte-de-verre, его работами заинтересовались художники стиля ар нуво. Франсуа Эмиль Декоршман, из мастерской Кончес, стал лучшим специалистом в этой технике, но и в мастерской братьев Даум один из художников, Альмерик Вальтер, создавал такие произведения. Доведя свою технику pâte-de-verre до совершенства, Вальтер стал самостоятельно выпускать статуэтки из этого материала.

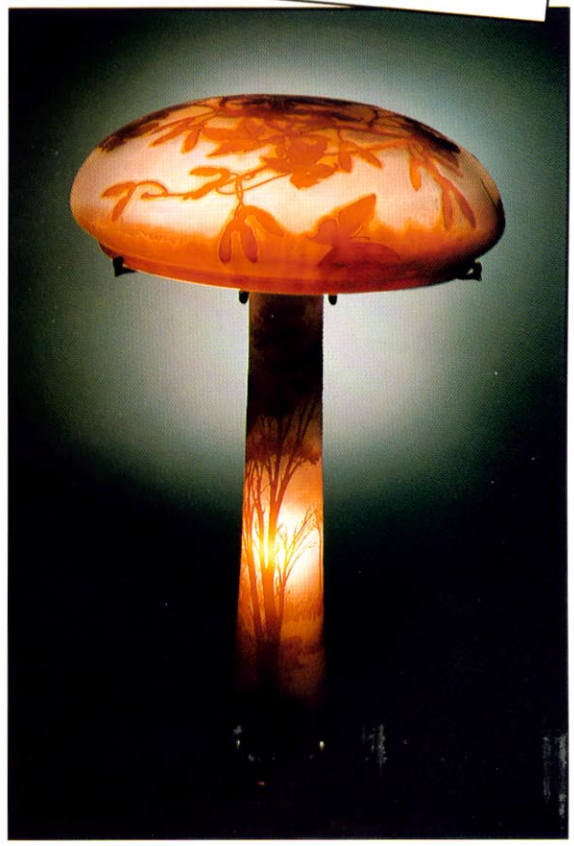
Крупнейший из современников Галле во Франции по новаторству и смелым экспериментам – Эжен Руссо. Он начинал как торговец произведениями искус-

ВВЕРХУ
ваза работы братьев Даум, развивающая тему световых и рельефных эффектов, начатую Галле.

ВНИЗУ
ночник работы братьев Даум. Сочетание стекла с искусственным освещением художники стиля ар нуво находили неотразимым.



ства, а затем сам стал художником-прикладником. В том же году, когда Галле впервые показал свое «опаловое» стекло, Руссо применил аналогичный эффект в изделиях из стекла в японском стиле. В дальнейшем он стал первопроходцем в области технологии; как и Галле, он использовал рельефы, надписи, трещинки на поверхности стекла, позолоту и блестки. В самых оригинальных своих работах он использовал стекло для имитации фактуры и окраски драгоценных камней. Казалось, что камни вплавлены в стеклянный сосуд, тогда как на самом деле они и сами сделаны из стекла. Эту работу продолжил Эрнест Левейе.



В ЦЕНТРЕ: *лампа и ваза с орхидеями работы Галле, справа: ваза с надписями работы Роллинанта.*

ВВЕРХУ: *стеклянная чаша работы братьев Даум.*

ВНИЗУ: *лампа работы Галле, декорированная бабочками и сикоморами.*

Великий маэстро Рене Лалик обратился к стеклоделию в начале XX в. Он работал со стеклом в продолжение всей своей творческой жизни и стал ведущим художником стиля ар деко, сложившегося в период между двумя мировыми войнами.

Подход Лалика был прямой противоположностью подходу Галле, опиравшегося на ручную отделку предметов. Лалик с самого начала ориентировался на массовое производство. Этой основной задаче он и подчинил всю свою технологию. Начиная с 1907 г. он стал выпускать свои знаменитые флаконы для духов, используя технологию окрашивания стекла, раз-

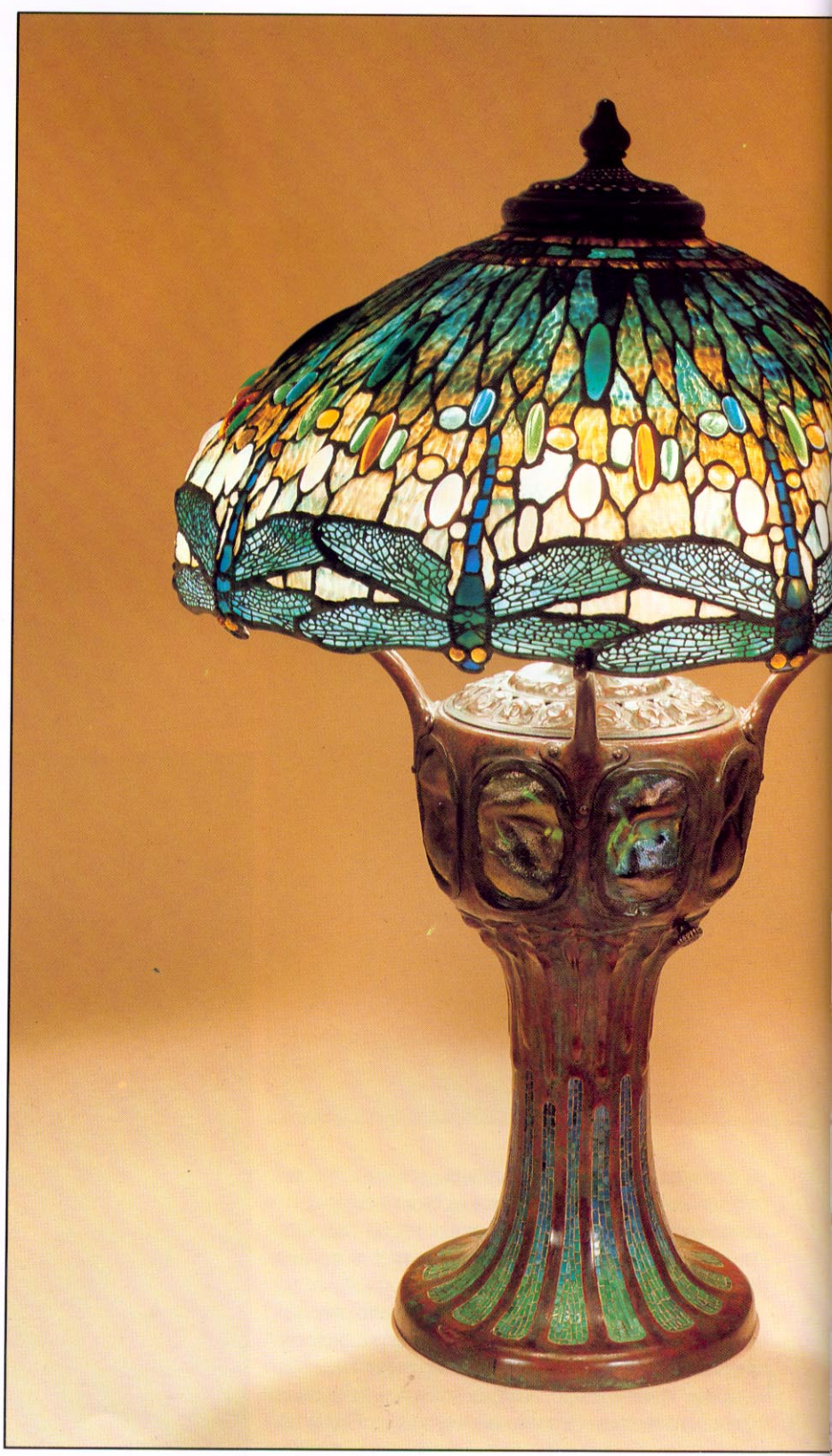
ТИФФАНИ

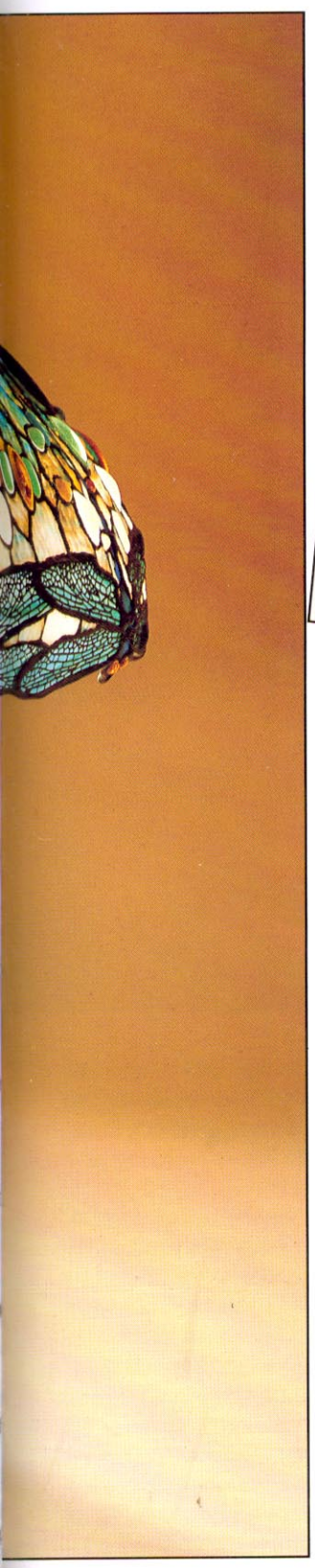
СЛЕВА: *ваза с горлышком в виде «гусиной шеи». Луис Комфорт Тиффани. По мотивам персидского флакона для духов.*

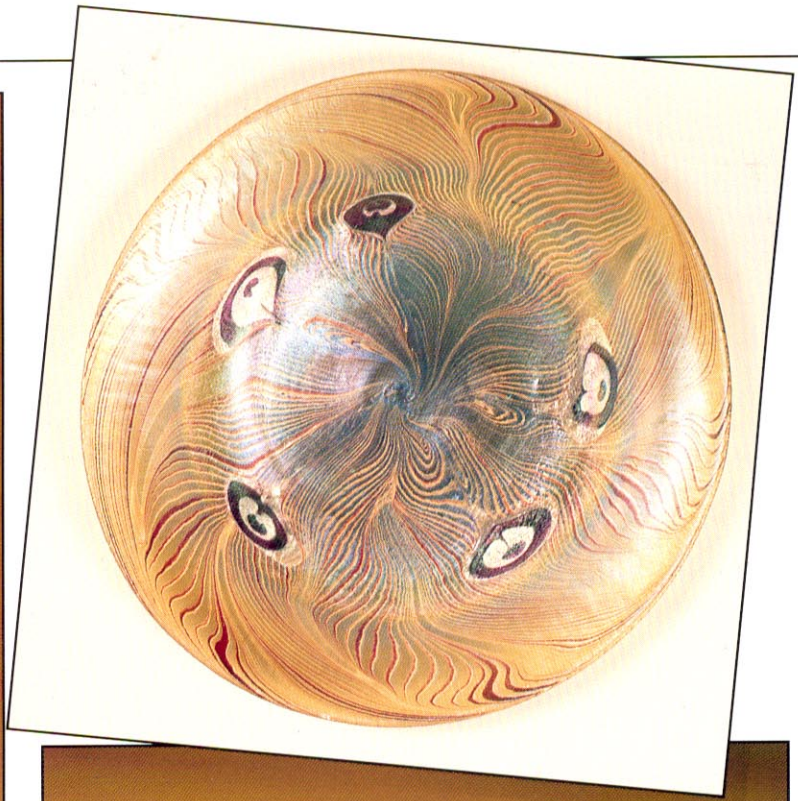
В ЦЕНТРЕ: *лампа фирмы Тиффани с использованием мозаики, бронзы и цветного свинцового стекла.*

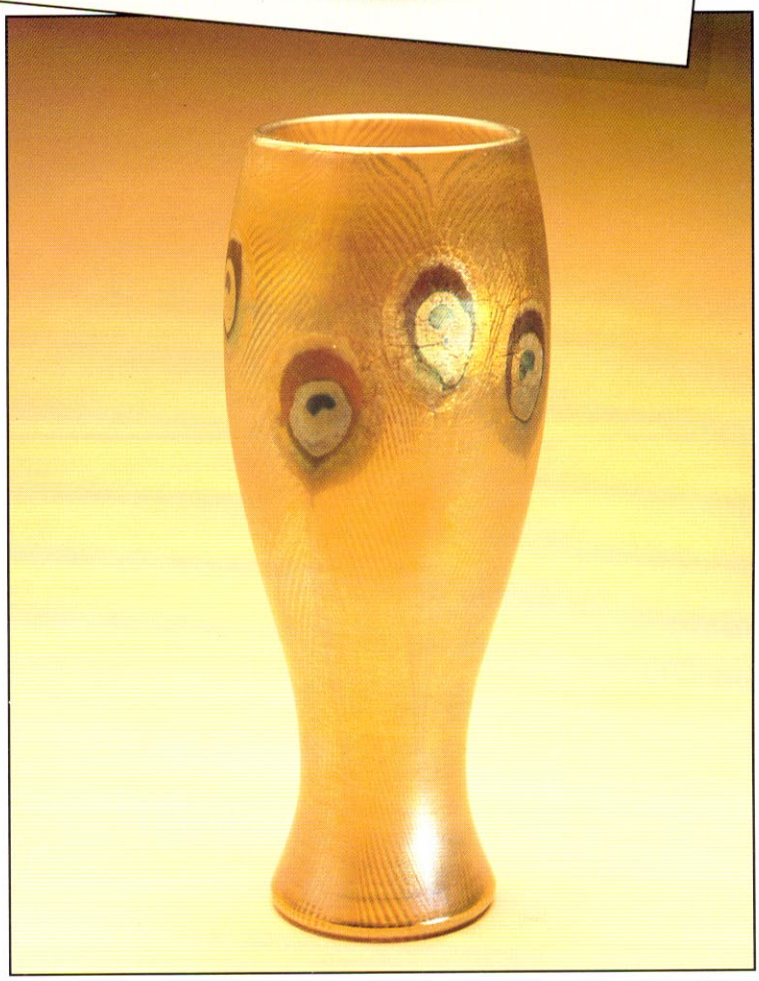
СПРАВА ВВЕРХУ: *стеклянное блюдо. Луис Комфорт Тиффани. Излюбленный Тиффани мотив павлиньих перьев.*

СПРАВА ВНИЗУ: *высокий стакан фирмы Тиффани.*



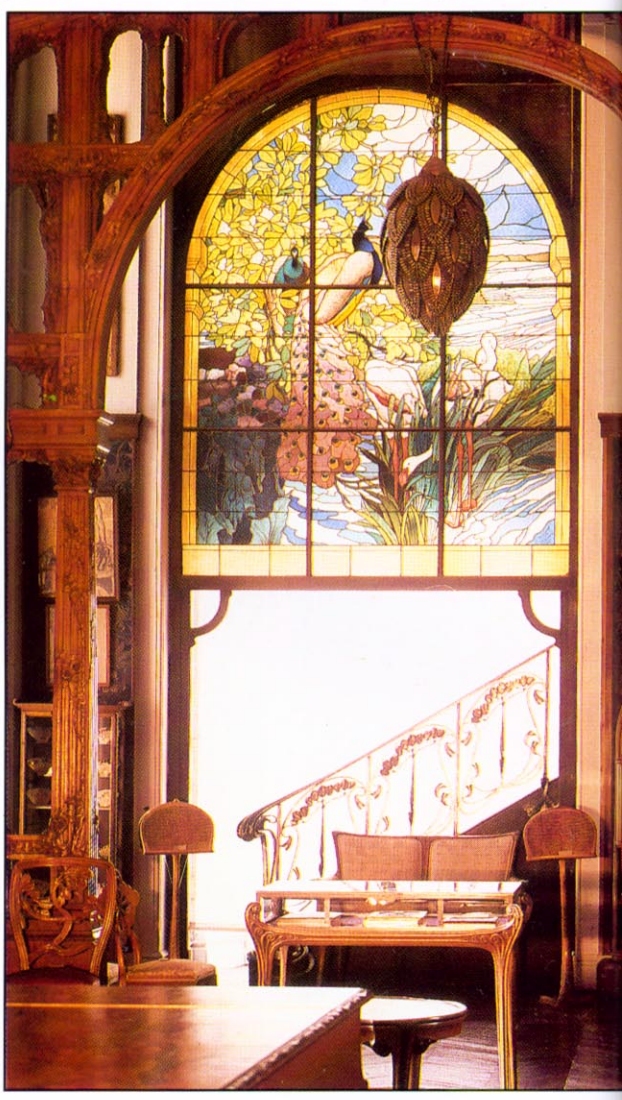






работанную его коллегами из ар нуво.

Луис Комфорт Тиффани – американский дизайнер, в работе со стеклом не уступавший Галле. Тиффани вырос в семье ювелиров и золотых дел мастеров и работал в обоих жанрах, но после учебы в Париже обратился к стеклоделию. Фирма «Tiffani Glass & Decoration Company», основанная в 1879 г., быстро стала преуспевать. Самый престижный ее заказ – отделка комнат Белого дома. С открытием нового стекольного завода в Короне Тиффани стал производить предметы из стекла ручной работы, которое он называл «фавриль». При изготовлении этого стекла он использовал химические примеси или пары для получения поверхностей различной фактуры, то матовых, то отшлифованных до блеска, и богатейшего разнообразия оттенков. Стекло Тиффани редко отличается пластичностью творений Галле или братьев Даум; декор, обычно состоящий из абстрактных изображений природных форм, чаще всего наплавлялся на изделие. Поэтому вазы Тиффани сохраняли простой, элегантный силуэт, хотя, в качестве компенсации за упрощенный декор, сама форма изделия становится более смелой, часто ваза как бы тянется вверх на тонком стебле или имеет перекрученное горлышко, навеянное работами древних персидских мастеров. В отличие от художников Школы Нанси Тиффани никогда не пытался имитировать драгоценные камни, воду, лепестки и другие природные объекты. Как и у Галле, у Тиффани было множество подражателей, из которых самыми заметными были бруклинская фирма «Quezal Art Glass & Decorating Company» и «Handel & Company» из Коннектикута.



Окно с павлинами и фламинго. Альфонс Муха.

Изобретение Томасом Эдисоном лампочки накаливания в 1880 г. поставило перед дизайнерами новую проблему. Тиффани одним из первых заметил, какие возможности дает электрическое освещение стилю ар нуво, и вскоре его имя стало синонимом определенного типа ламп с абажуром из цветного стекла, оправленного в свинец, точно так же, как традиционные оконные витражи. Стеклянные абажуры имели или традиционную форму цветов, или, как в лампе «Глицинии», каждое стеклышко представляло собой листок, а сама лампа имела форму дерева с металлическими литыми ножкой и цоколем в виде ствола и корней. Возможность работы в смешанной технике с металлом, керамикой и стеклом делала электрические лампы очень привлекательными для художников стиля ар нуво, не говоря уже о том, что яркий, ровный электрический свет тоже мог служить составной частью композиции. Очень типичен для ар нуво тот факт, что многие художники полностью игнорировали высокую технологичность электрического света – предвестника новой эпохи. Просачиваясь сквозь цветное стекло, он превращался в мягкое сияние, гармонирующее с идиллическими лилиями, лебедями и бабочками, оберегающими фантастические интерьеры в стиле ар нуво от вторжения грубой технологии. Трактовка электрической лампы у Тиффани или Галле в точности аналогична использованию чугуна в архитектуре Орта или Гимара: они охотно используют его, но маскируют промышленную природу этого материала, включая его в органический мир ар нуво.

И Галле, и братья Даум создавали лампы в том же стиле, что и другие их изделия из стекла. Стекло присутствует и в цоколе, и в ножке, и в абажуре. Характерно, что они оба скоро пришли к форме гриба как самой близкой к природным формам. В других настольных, настенных и напольных лампах использовалось больше металла, но растительная форма, естественно, сохранялась. В лампах, спроектированных Мажорелем, Гимаром, Галле или Валленом, «гибкие» металлические растения расцветают лампочками. Электрический свет используется здесь так же, как драгоценные камни в ювелирных украшениях в стиле ар нуво: основную часть произведения составляет оправа в виде виноградной лозы, куста чертополоха, веточки омелы или, скажем, лилии, а лампочки рассеяны среди металла световыми точками. Большинство ламп в стиле ар нуво изображали светящиеся цветы, часто встречались и бронзовые или позолоченные фигурки нимф, игриво сочетающие декоративность с утилитарностью. Эти женские фигурки в легких одеждах, поддерживающие настольные лампы, возможно, указывают на слабость художников ар нуво в работе с новым материалом. В глазах нынешнего поколения дизайнеров они представляют собой лишь уход в фантазию, оторванную от реальности, противоречащую природе самого предмета. Из множества художников и мастеров стиля ар нуво только Анри ван де Велде изготовил, по заказу Бинга, электрическую лампу, взяв за основу сугубо практическую сторону этой вещи.

Более традиционные изделия из стекла – витражи. Обращение к готике сопровождалось всплеском интереса к витражам. Это в первую очередь касается вдохновленного средневековьем английского «Движения искусств и ремесел». Трактовка витражей в стиле ар нуво использовала сходство декоративных приемов в искусстве витражей, вышивки и живописи. Первые два вида прикладного искусства по самой своей природе двумерны, и французские живописцы 1890-х годов тоже обратились к плоскому, декоративному, использованию цвета в своих полотнах. Таким образом, для стиля ар нуво витражи представляли собой не столько ожившую старину, сколько удобную

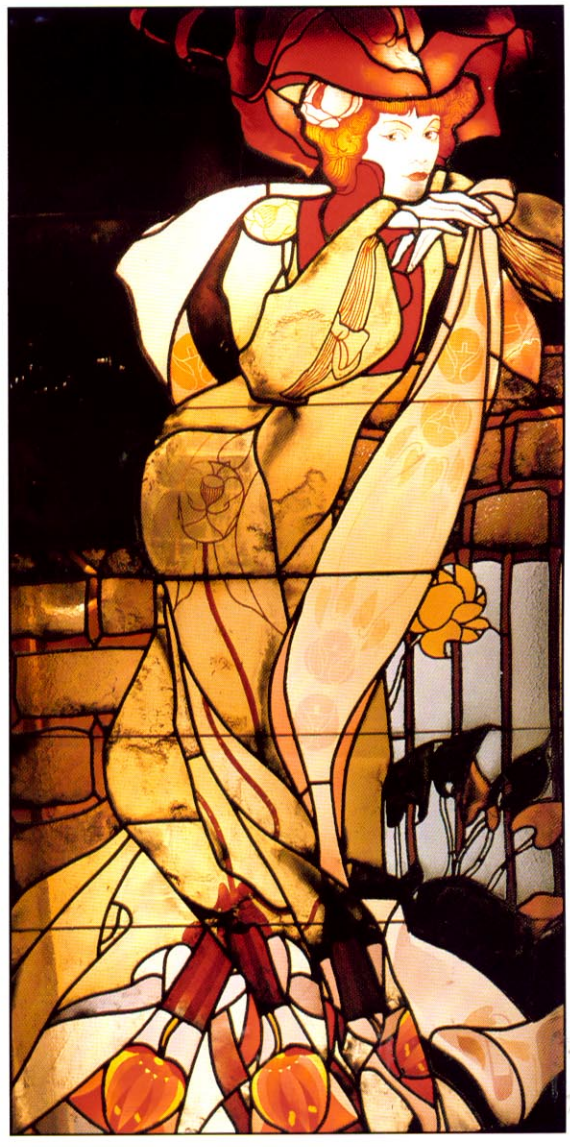
СТЕКЛО

Абстрактный витраж работы Орта, из его собственного дома.

фактуру, прекрасно приспособленную к плоскостности, линейности и насыщенную любовью к свету и цвету, присущей всем видам декоративного искусства того времени. Кроме того, дизайнеры нередко стремились управлять освещением созданного ими интерьера, чтобы оно гармонировало с рисунками обоев, плавными растительными формами мебели и настольных украшений. Тиффани придавал витражам большое социальное значение. В эпоху, когда многие горожане, выглянув в окно, видят перед собой лишь глухие каменные стены, витраж, считал он, может избавить своего владельца от столь безрадостного зрелища, подарив ему вместо этого идиллический мир цветов, птичек и бабочек.

В тот период витражей производилось очень много, они встречались практически в каждом богатом доме. Однако большая часть витражей в стиле ар нуво не отличалась высоким уровнем исполнения и состояла из расписных или покрытых эмалью стекол правильной формы, которые легко было изготавливать и монтировать. Лишь в лучших образцах сохранялся традиционный способ производства, когда контур каждого рисунка тщательно обводился свинцом и использовались стекла различной формы и размера. В Нанси Жак Грюбер создавал таким способом витражи с изящными растениями, цветами и птицами, так же как Гимар в Париже. Витражи Гимара, как и его металлические произведения, являлись неотъемлемой частью архитектурного целого. В его окнах можно увидеть те же абстрактные арки, изгибы и переплетения, что и в его чугунных воротах. Швейцарец Эжен Грассе, также работавший в Париже, создавал витражи более традиционные по сюжету, тесно связанные с графикой того времени, в которых девушки, изображенные в стиле ар нуво, нежатся на фоне прекрасных летних пейзажей.

Жак Грюбер.
Окно медицинского
училища
в Нанси.



СТЕКЛО

ВВЕРХУ: *австрийские изделия из стекла в стиле ар нуво. Их авторы (слева направо): Цаше, Повлони и фон Гаррах.*

ВНИЗУ СЛЕВА: *стеклянные сосуды, ок. 1902 г., знаменитого австрийского мастера Ричарда Бакаловица, со сложной металлической оправой.*

ВНИЗУ СПРАВА: *витраж работы Жоржа де Фера. Элегантная манящая женская фигура, навеянная работами Обри Бердслея, близко связана с графикой де Фера.*

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

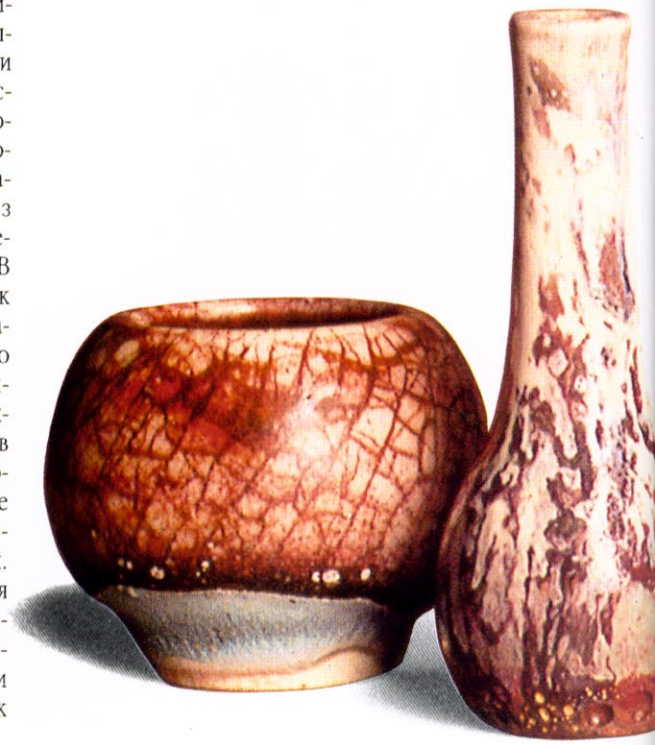
КЕРАМИКА

При изготовлении вазы в форме тыквы Жан Карье использовал поливную глазурь и эмаль яркой восточной расцветки.

Среди керамистов стиля ар нуво различие между авторскими произведениями и массовой фабричной продукцией было не менее ярко выражено, чем среди художников по стеклу. Эти два вида декоративного искусства очень близки и стилистически, и технически. Из того и другого материала выполняются примерно одинаковые вещи. В обоих случаях творческие находки стиля ар нуво расширили цветовую гамму и возможности рельефной отделки; изменилась и сама форма изделий. Но в то время, как изделия из стекла и металла обычно производятся в промышленных центрах в связи с характером используемых материалов и процесса их обработки, гончарное дело намного мобильнее. В сущности, гончару нужна только хорошая глина, которая встречается почти повсеместно. Гончарное дело на уровне производства дешевых повседневных предметов существовало во множестве небольших центров как в Европе, так и в Америке. Традиции ремесла, на которые опирались художники ар нуво, возрождая этот вид искусства, были широко распространены. Огромное количество керамических изделий производилось в многочисленных провинциальных, часто даже сельских мастерских.

В особенности это касается Франции, где находился центр керамики в стиле ар нуво. В то время как их коллеги, занимавшиеся другими видами декоративного искусства, сосредоточились большей частью в Париже и Нанси и потому сохранили тесную связь с культурной средой в целом, керамисты стиля ар нуво зачастую работали в одиночку, в скромной обстановке, что сближало их с традициями простого горшечника. Галле, де Фер, Колонна и другие тоже работали с керамикой, но их работы чаще были связаны с одним из крупных фарфоровых заводов. На этих заводах осваивали новые, эффективные технологии, но по части творческого дизайна в них царил полный застой. Новое поколение художников-прикладников практически единодушно отвернулось от тонкого фарфора. Они занимались изготовлением традиционных изделий из кремнистой глины более грубой фактуры. Этот вид керамики в период ар нуво пережил бурный расцвет. В общественном сознании эти новаторы оказались так прочно связаны с материалом, с которым они работали, что их искусство единодушно называли просто «гончарным искусством», объединяя под этим названием и материал, и художников. Художественное возрождение глиняных изделий привело к возникновению в Европе и Америке нового или заново открытого самостоятельного вида декоративного искусства, которое процветает и по сей день. Выбор более «демократичного» материала, разумеется, был вполне осознанным. Здесь сказалась социальная направленность «Движения искусств и ремесел» с его предпочтением простых, дешевых материалов, не связанных с демонстрацией богатства и высокого социального положения. В области глиняных изделий работа началась еще до того, как стиль ар нуво окончательно оформился, но именно художники, работавшие в манере ар нуво, в первую очередь полностью раскрыли возможности этого вида искусства. Аналогичное расширение спектра используемых материалов, с включением в него более дешевых материалов, прежде считавшихся как бы недостойными, мы уже отмечали в работах по металлу и в ювелирных украшениях стиля ар нуво. Для стиля ар нуво чрезвычайно характерен акцент на эстетические, а не экономические критерии.

Несмотря на социальный аспект, трудно сказать наверное, так ли широко происходило бы возрождение глиняных изделий, если бы не пример восточной, и в частности японской, керамики. И в этой области художников ар нуво вдохновляли вкус к стилизации, изящество и виртуозная техника восточных мастеров. Начиная с XVIII в. сильнейшее влияние на западное фарфоровое производство оказывал китайский фарфор, и среди эстетов, таких, как Уистлер и Уайльд, существовало преклонение перед белым с синим фарфором, хотя художников, работающих в этой области, больше привлекали разнообразные технические возможности, таящиеся в восточных изделиях из глины. Здесь были возможны сочные, яркие краски, множество разновидностей глазури, случайные эффекты со-



Вазы и чаши самой разнообразной формы, изготовленные Эрнестом Шапле.

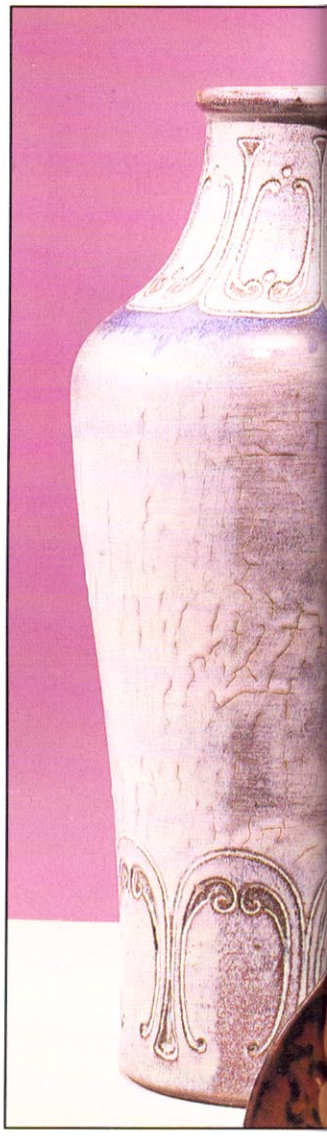
единения жидкой глины и глазури и огромное разнообразие фактур – от грубой пористой до холодной гладкой. Художники ар нуво исследовали все эти возможности. Неоднозначная, но существенная связь ар нуво с достижениями науки имела значение и для керамики. Технически передовое оборудование и новые технологии позволяли добиваться оригинальных художественных эффектов. Стиль ар нуво дал новую разновидность художника-ремесленника: ученый-художник-ремесленник. В Англии типичным представителем этой разновидности был Дрессер, во Франции – Галле, Грассе и сотрудник Гимара по керамике Александр Бигo, физик по образованию.

Мастерская «Хэвиленд» помогала французским художникам-первопроходцам в области керамики. Первоначально она находилась в Отейле, а в 1881 г. переехала в центр Парижа, где ее руководителем стал Эрнест Шапле. До этого Шапле был учеником на государственном фарфоровом заводе в Севре. Во время руководства мастерской «Хэвиленд» он заново открыл китайскую технологию производства глазури «бычья кровь» для изделий из глины – предмет мечтаний многих мастеров. Как видно из названия, эта глазурь – темно-красного цвета. Секрет ее изготовления Шапле так и не раскрыл, но некоторые ее разновидности научились изготовлять и другие керамисты того времени, такие, как Адриен-Пьер Дальпейра, изобретатель похожей глазури на основе меди, называемой «красная глазурь Дальпейра». В 1887 г. Шапле продал «Хэвиленд» и переехал в Шуази-ле-Руа, где продолжил свои исследования. Здесь он разработал множество типов отделки: с вмятинами, прожилками, рябую или шлифованную. Учеником и сотрудником Шапле был Альбер Даммуз, который учился на скульптора, а затем посвятил себя керамике. Он осваивал технологические открытия Шапле и сам изобрел новый вид просвечивающей пасты. Как одному из самых талантливых представителей нового поколения керамистов, Даммузу в 1892 г. предложили для экспериментов мастерскую на Севрском фарфоровом заводе. Руководство завода начало понимать, что чересчур консервативная продукция завода нуждается в стилистических новшествах. После Шапле владельцем «Хэвиленда» стал Огюст Делаэрш. Делаэрш разработал один из самых характерных мотивов искусства ар нуво – поливную глазурь, которая свободно стекала по поверхности изделия. Этот прием применяли практически все керамисты того времени; он опять-таки был заимствован с Востока.

ВВЕРХУ СЛЕВА:
английский изразец Минтона с рисунком в стиле ар нуво. Фирма «Моррис и К°» возродила производство расписной керамической плитки. Изразцы в стиле ар нуво пользовались популярностью как средство дополнительного расцвечивания интерьера.

ВВЕРХУ СПРАВА:
изразец Минтона со стилизованным цветочным рисунком. Ок. 1880–1900 гг.

ВНИЗУ СЛЕВА:
глиняный сосуд работы Кристофера Дрессера. Форма морского ежа – характерное проявление интереса к необычным природным формам.



Плавные, текучие линии поливной глазури, создаваемое ею впечатление жизненной силы и почти органического происхождения были чрезвычайно привлекательны для стиля ар нуво.

Хотя и Шапле, и Делаэрш вышли из среды художников-прикладников, не меньшее участие в развитии стиля ар нуво в области керамики принимал один из великих живописцев – Поль Гоген, оказавший огромное влияние на все виды прикладного искусства. Гоген экспериментировал с керамикой в мастерской «Хэвиленд» под руководством и Шапле, и Делаэрша, создавая произведения, совершенно свободные от всяких условностей, что было бы естественно для специалиста, но удивительно для художника другой специальности. Керамика Гогена представляется более грубо обработанной по сравнению с позднейшими, изящными произведениями ар нуво, но в то время он как раз и стремился добиться в своих работах эффекта необработанности. Гоген настолько вольно обращался с глиной, что из его рук выходили самые произвольные, раздутые или волнистые формы с искореженными, перекрученными ручками, украшенные рельефными изображениями ветвей или какой-то иной не вполне определенной растительности. Небольшое число этих работ было произведено в конце 1880-х годов, до и после поездки Гогена на Мартинику. Они предваряют развитие собственно стиля ар нуво в 1890-х годах. Мастерская «Хэвиленд» имела огромное значение для развития керамики ар нуво: в области технологии – благодаря изобретениям Шапле и Делаэрша, в области стилистики – благодаря экспериментам Гогена.

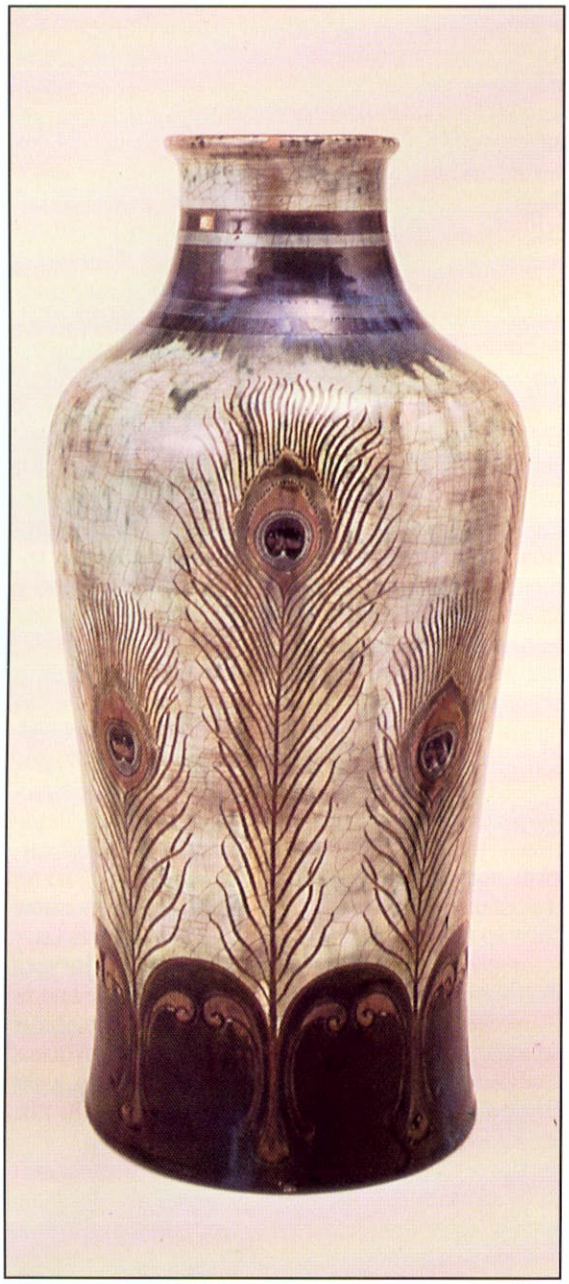
Аналогичный центр производства глиняных изделий возник в Сент-Арман-ан-Пюизе, в области Ниверне. Центром школы Сент-Армана стала харизматическая фигура Жана Карье, умершего в возрасте 39 лет. Жан Карье наткнулся на восточные изделия из кремнистой глины в собрании своего друга, Поля Жанре, который последовал за ним в Сент-Арман и приступил к производству керамики в восточном стиле. Карье поселился в местной усадьбе и начал исследовать различные виды цветной глазури для глиняных изделий и случайные эффекты обливной эмали. Наиболее значительные его работы опираются на полученное им образование скульптора: он делал и маленькие фигурки, и рельефные гротескные изображения людей и животных, напоминающие причудливые фантазии маньеристов XVI в. Эти странноватые произведения могут служить прекрасным образчиком прихотливого, почти сюрреалистического оттенка многих заимствований стиля ар нуво у природы. Как и у изделий из металла, у керамики много общего со скульптурой, и фигурки или бюсты нимф в стиле ар нуво были не менее многочисленны, чем такие же вещи из бронзы. Рельефные изразцы с изображениями водных существ, русалок, насекомых или птиц также часто употреблялись и для украшения интерьера, и для наружной отделки, как, например, изразцы, сделанные Биго для Гимара.

После смерти Карье его усадьбу занял Жорж Хёнтшель, разносторонний, преуспевающий художник-дизайнер, руководивший своей собственной фирмой. Под влиянием работ Карье Хёнтшель переселился в Сент-Арман, чтобы посвятить себя керамике. Он делал простые, но изящные вещи, облик которых оживляли плавные линии накапанной глазури. Хёнтшель также украшал свои вазы множеством цветочных элементов. Как и в стеклянных изделиях в стиле ар нуво, это позволяло создать более активные очертания, смягчая строгость силуэта. Для некоторых своих изделий Хёнтшель использовал позолоченную оправу, которая наводила на мысли о стиле рококо и подчеркивала изощренность его работы. В этом отношении Хёнтшель приближается к представителям Школы Нанси, таким, как Галле и Мажорель, сочетавшим в своих работах глазури в восточном стиле с природными элементами и сложным рельефом, характерным для Школы Нанси в

Три вазы и две тарелки работы Огюста Делаэрша. Делаэрш применял в своей работе богатую гамму приемов, в том числе натеки глазури, резьбу и рельеф.

СЛЕВА:
Огюст Делаэрш. Ваза с синей глазурью натеками и практически обязательным мотивом павлиньих перьев.

СПРАВА: *ваза работы Аделаиды Робино. Форма и отделка в стиле ар нуво получают дальнейшее развитие в этом керамическом изделии 1921 г.*



целом. Работы Галле выглядят непривычно роскошно для керамических изделий, от которых ожидаешь большей скромности. Насекомые или цветы могли быть подчеркнуты золотом, а яркие краски скорее характерны для фаянса.

Промежуточное положение между шероховатой фактурой глины и гладью фарфора занимает майолика (фаянс) с ее теплым мерцанием. Переливчатый блеск глазурованной майолики роднит ее с изделиями из стекла – с матовой отделкой ваз фавриль Тиффани или с опаковым отсветом pâte-de-verre, – подчеркивая схожесть этих материалов. Мастерская «Мессье» была основным производителем французской майолики по эскизам художественного руководителя мастерской, известного художника ар нуво Леви-Дюрмера. Под воздействием высокого качества и растущей популярности их работ две крупнейшие государственные фарфоровые фабрики, в Севре и Лиможе, стали сотрудничать с самыми известными художниками стиля ар нуво. Севрская фабрика помогала в работе Эдуару Даммузу, давала заказы и другим художникам, не связанным с фирмой, в том числе Гимару.

Эскизы керамики Гимара больше подходили для фарфора, поскольку они не делали акцента на теплой,

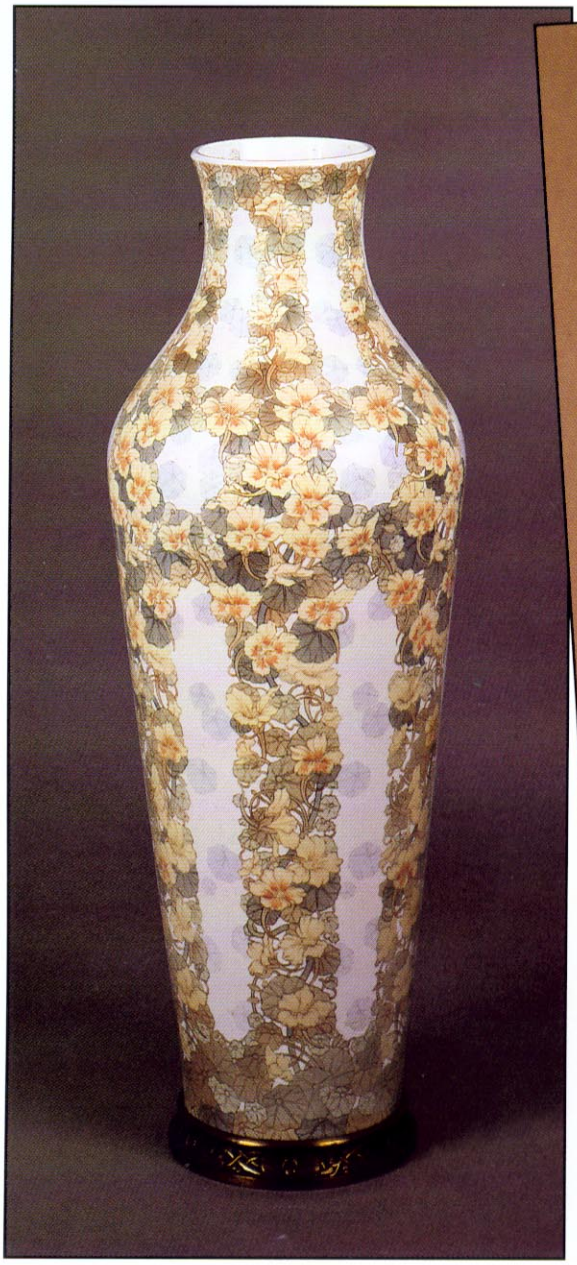
Прорезные глиняные вазы Огюста Делаэрша.

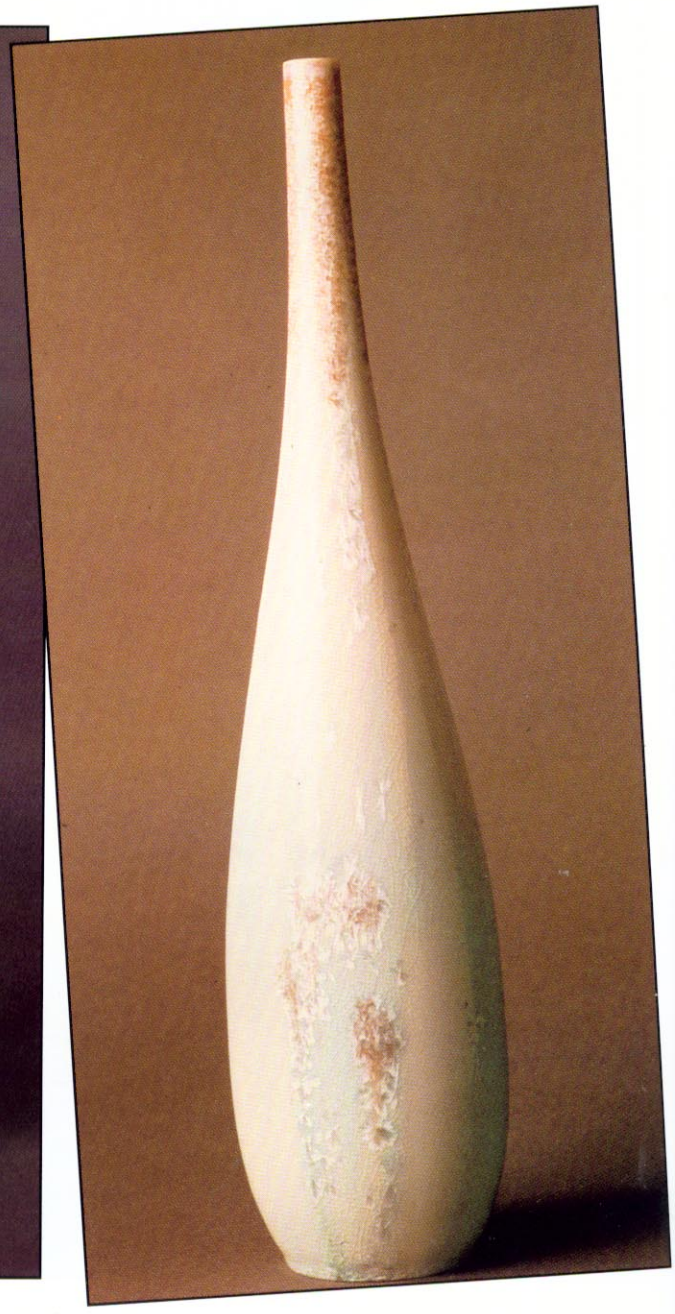
СЛЕВА:
севрская ваза. Пример осторожных попыток государственных фарфоровых фабрик Франции применить природные элементы и удлиненные формы стиля ар нуво.

СПРАВА:
ваза работы Таксиля Доута, вероятно сделанная до его отъезда в Америку.

естественной фактуре и окраске, характерной для предметов из глины, но были преимущественно жестко очерченными абстрактными линейными произведениями в объемном исполнении, где восходящий изгиб силуэта вазы становился элементом композиции. Жорж де Фер и Эдуар Колонна создавали эскизы для Лиможской фабрики с большим успехом, так как оба прекрасно владели стилистикой XVIII в., оказавшей заметное влияние на элегантные интерьеры, сделанные ими для Бинга.

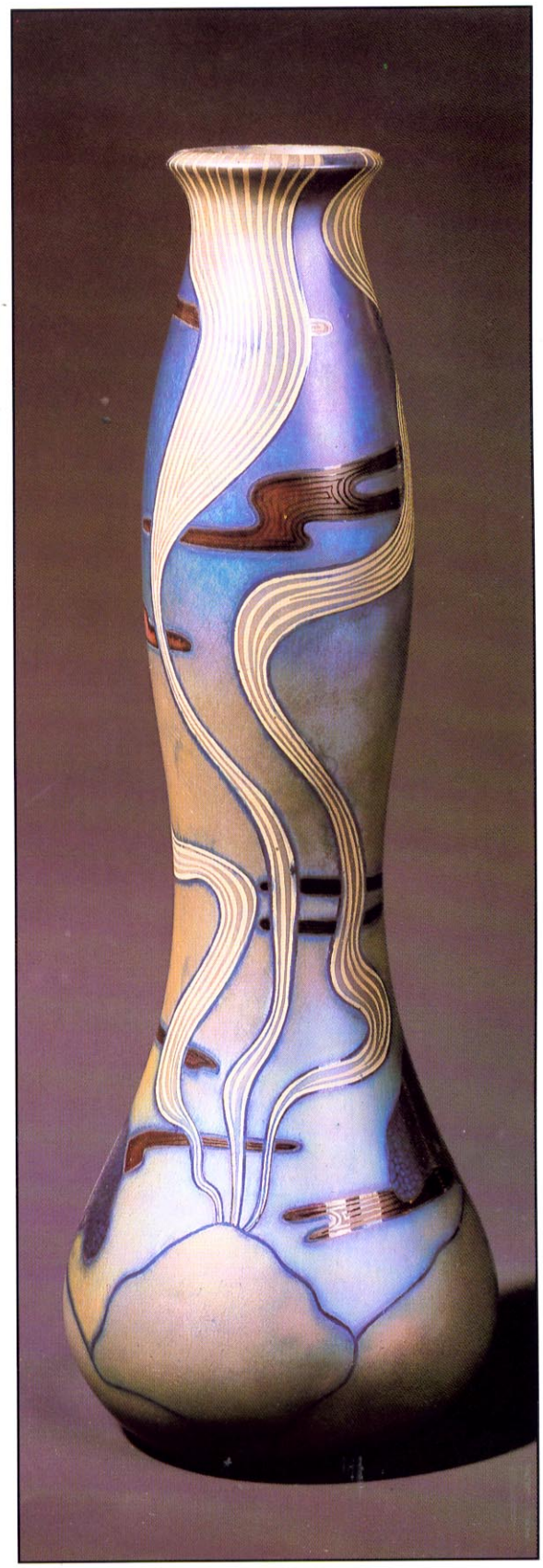
Таксиль Доут – керамист, приобретший известность, работая для Севрской фабрики одновременно с самостоятельным производством. Доут применял к фарфору новые технические приемы отделки глиняных изделий, использовал поливную глазурь и даже растительные формы тыквы, кабачка и груши, которые были в ходу в Сент-Армане. Он разнообразил фактуру своих произведений, применяя накладные медальоны, напоминающие древние камеи. Этот прием завоевал большую популярность. Еще большую известность Доуту принесла его книга «Обжиг керамических изделий» – трактат о новой технике обжига и глазурования керамики. Книга вызвала интерес в США, в частности у предпринимателя Эдгара Гарднера Льюиса. Льюис был человек очень деятельный, принимал активное участие в создании Лиги женщин и Института





искусств при Народном университете в штате Миссури. Сам гончар-любитель, Льюис предложил Доуту большой запас глины хорошего качества и свою энергичную поддержку. В 1909 г. Доут покинул Севр и поступил в гончарную мастерскую Юниверсити-Сити. За пять лет его работы здесь глиняные изделия из штата Миссури приобрели мировую известность.

Огромное число гончарных мастерских открылось в Америке в период между Филадельфийской выставкой столетия 1876 г., где были впервые представлены идеи ар нуво, и Всемирной ярмаркой 1893 г. в Чикаго. Развитие американской керамики шло параллельно с французскими экспериментами по использованию экзотических глазурей на глиняных изделиях простой формы. Семья Робертсон из мастерской керамики в Челси разрабатывала отделку поливной глазурью и американскую разновидность глазури «бычья кровь». В Цинциннати талантливая керамистка-любительница Мери Луиз Маклафлин создавала новаторские произведения, как и коммерческая гончарная мастерская «Роквуд» в том же городе. Стиль ар нуво в какой-то мере проявлялся в изящной, удлиненной форме ваз и в изогнутых ручках, напоминающих растения, но более всего – в нанесенных на поверхность изделий изображениях гибких лилий, орхидей и других излюбленных мотивов стиля ар нуво. Гончарная мастерская колледжа Ньюкомб университета Тьюлейн (Нью-Орлеан) производила качественные образцы этого типа керамики.

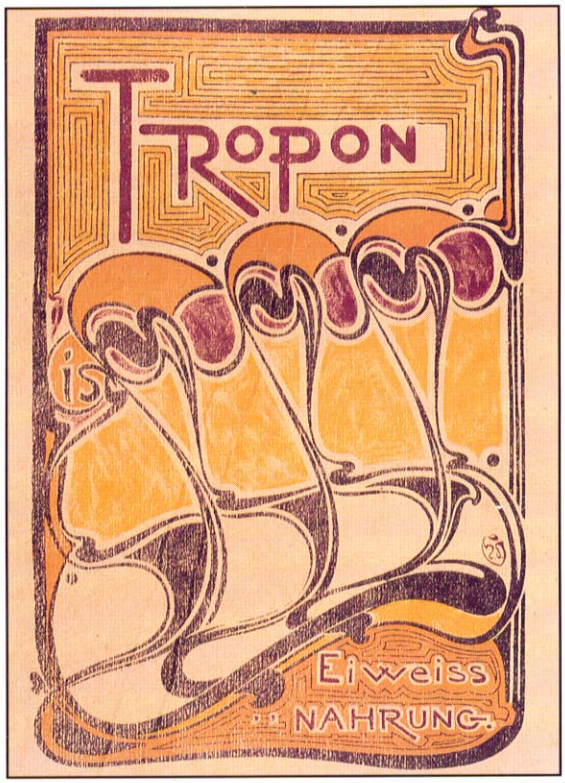


СЛЕВА: *керамический бюст работы Гюстава Обьоля. Снова мечтательная дева в стиле ар нуво, на этот раз выполненная в глине.*

СПРАВА: *глиняная ваза. Йозеф Рипль-Ронай для Сольнай (Венгрия). Сохранив основные плавные линии стиля ар нуво, венгерский художник привнес типичные для Центральной Европы особенности формы и цвета.*

ГЛАВА ВОСЬМАЯ

ГРАФИКА



«Тропон», рекламный плакат Анри ван де Велде, одного из самых влиятельных теоретиков ар нуво.

Титульный лист книги «История четырех сыновей Эмона» работы Эжена Грассе.

Свое законченное выражение стиль ар нуво нашел в графике. Стремление к выразительной линии, имитирующей удар хлыста в изображении стеблей растения, или изгиб ласточкина крыла, или волну женских волос, было очевидным в тех видах искусств, где линия имеет первостепенное значение. Эстетика ар нуво одерживала победу там, где художник должен был принимать в расчет и линейный контур, будь то конструирование балкона из сварочной стали или работа с цветным стеклом витража. Иллюстрация, плакатная и книжная графика делали художника зависимым от технических средств воспроизведения его работ, и поэтому, в отличие от «чистых» живописцев, он был ограничен в том, что касается нюансов цветов и оттенков, света и тени. Взамен художник-график должен был продумать оптимальное композиционное решение и проявить изобретательность в манипулировании линией. Становились заметными, как правило, те работы, в которых учитывалось, что графическое изображение органично связано с плоскостью листа, и была продумана композиция листа. По иронии судьбы это отличало и манеру французских художников, ратовавших в 1880–1890-е гг. за обновление искусства, в частности Гогена и его последователей, и тем самым облегчался переход от изобразительного к декоративно-прикладному искусству. Парадоксальным можно считать отчасти тот факт, что стремление живописцев к большей условности и декоративности как раз и способствовало выявлению декоративных возможностей графики.

Неудивительно, что символизм как течение, объединившее писателей и художников, способствовал их органичному «вхождению» в ар нуво через книжную иллю-

Обложка журнала «La Grande Dame», оформленная Эженом Грассе и демонстрирующая уже зрелый стиль ар нуво. Характерна для стиля и композиция фигуры девушки. Рисунок шрифта приобретает все большую оригинальность, сохраняя при этом отголоски вдохновлявшей Грассе готики.

страцию. Литературные сюжеты и аллюзии всегда находили отражение в живописи, и художественная практика Мане, Редона, Дени и других показала, что переход к книжной иллюстрации не требовал больших усилий. Это было частью общего движения от правдоподобия к фантазии и стилизации – двум импульсам, определившим декоративность нового стиля в искусстве. Соединение пластических образов с литературным текстом давало к тому же качественно новый эффект. Возникало подобие некоего мистического всеобъемлющего произведения, о котором мечтали в те времена писатели. Частые тогда в литературных произведениях музыкальные и живописные реминисценции, большее доверие авторов к вкусовым и обонятельным ощущениям призваны были расширить границы их символистских ориентаций. Схожие результаты давало и обращение к литературе в художественном творчестве. Самый яркий, вероятно, тому пример – «говорящее стекло» Эмиля Галле, использовавшего в своих изделиях из стекла литературные цитаты, что придавало его произведениям новое художественное измерение.

Таковы были теоретические предпосылки, но для самого художника-иллюстратора обращение к тексту с целью создания некоего синтетического произведения искусства представляло определенные практические трудности. Идеалом был не ряд изолированных картинок в книге, а единение текста и графического образа. Достижение подобной композиционной целостности разнородных элементов стало сильной стороной ар нуво. Благодаря многогранности таланта дизайнеров это особенно ярко проявилось в оформлении интерьеров, когда даже самые незначительные детали гармонично

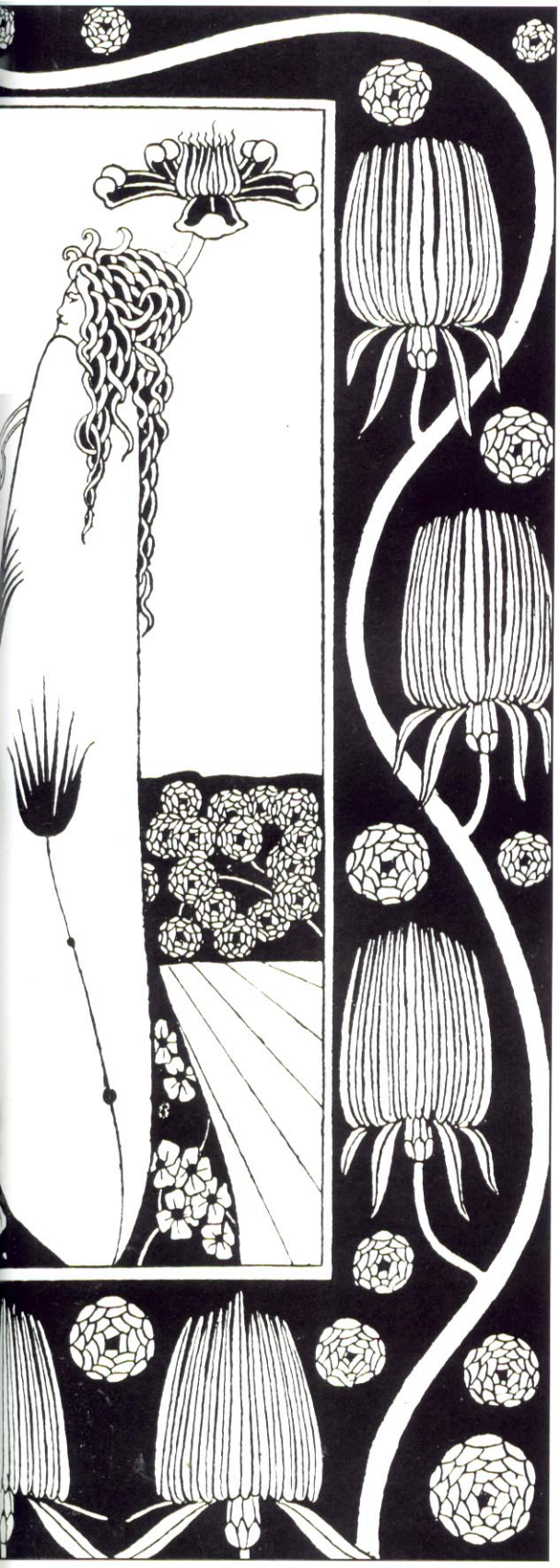
Иллюстрация Обри Бердслея к «Смерти Артура». Бердслей дает причудливую трактовку произведения в стилистике ар нуво, далеко отстоящей от того средневековья, которое хотел увидеть в этих иллюстрациях Уильям Моррис.

вписывались в общий замысел. Тот факт, что многие ведущие представители ар нуво пробовали свои силы и в литературе и по праву могли считаться литераторами, упрочивал связь литературы и искусства.

По общему признанию, уровень книгоиздания был в XIX в. очень низким. Стиль оформления книги и переплеты оставались теми же, что и в XVIII в., только качество их ухудшилось. С течением времени во Франции начали возникать и множиться общества библиофилов, предъявлявшие более высокие требования к качеству бумаги, полиграфии, переплетов. Наряду с массовыми изданиями для широкой публики, выходившими в стандартных издательских переплетах, стали в небольших количествах выпускаться роскошные издания, специально заказывавшиеся художникам и переплетчикам. Но подобное просвещенное покровительство проявлялось только в отношении к качеству типографских материалов и переплета. Соответствующее повышение художественных достоинств оформления книги зависело только от самих оформителей.

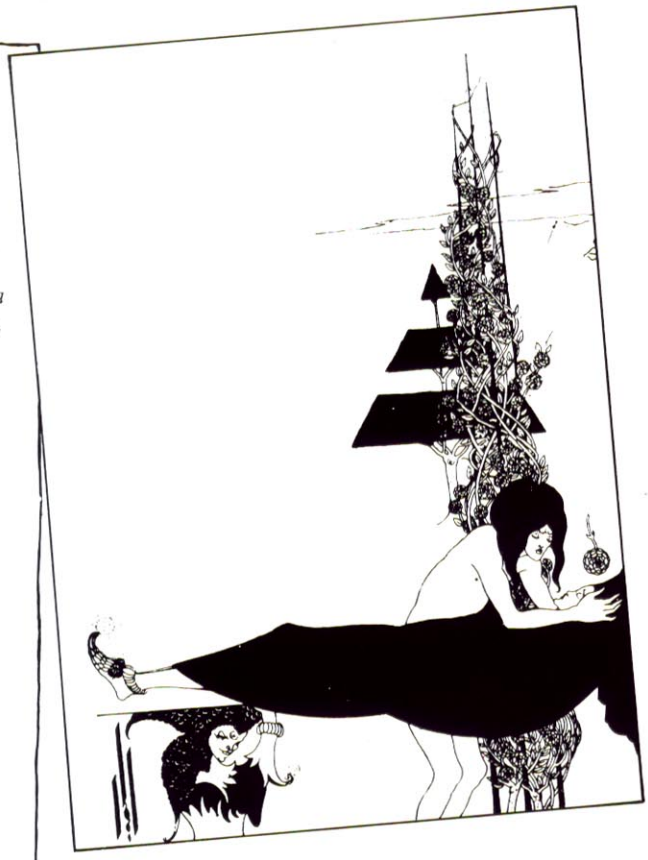
В 1891 г. Уильям Моррис, занимавшийся до этого в основном оформлением интерьеров, переключил свое внимание на проблемы, связанные с качеством книжного дизайна. В том году в открытой им Кельмскоттской типографии была напечатана первая книга и началось подлинное возрождение книгоиздательского дела. Моррис разработал новые образцы шрифтов, страницу книги он воспринимал в единстве текста и графического оформления. Деятельность Морриса сыграла свою роль в формировании ар нуво, хотя стиль, которого придерживались участники «Движения искусств и ремесел» во главе с Моррисом, никак не повлиял на эстетику изогнутых линий. Поистине новаторским стал титульный лист книги «Городские церкви Рена» (1883), созданный Артуром Макмердо, добившимся – вполне в духе ар нуво – редкостного единения текста и рисунка; но только появление в том же году оформленной Эженом Грассе «Истории четырех сыновей Эмона» обозначило полное художественное слияние всех печатных элементов книги. Грассе работал над орнаментом и рисунками к средневековой легенде более двух лет, чтобы, используя самые разные приемы, интегрировать их в текст и даже «растворить» в нем. Стилистически графика в этой книге далека от эстетики ар нуво, вместе с тем истоки ее те же самые, что вызвали к жизни новый стиль: цветовые пятна и выделение контуров рисунка пришли из Японии, сложный рисунок по краям листа сделан в манере кельтской резьбы и иллюминированных рукописей. Сам Грассе продолжал оставаться одним из влиятельнейших мастеров иллюстрации и плаката эпохи ар нуво.

В дальнейшем Грассе – и это нужно подчеркнуть – стал включать в общий художественный замысел и начертания букв. Проще всего это было сделать там, где буквенный элемент ограничен, – в плакатах, журнальных обложках, рекламе, и у Грассе нашлось немало подражателей среди художников, работавших в этой области. Из авторов более масштабных работ следует назвать Гекто-



ра Гимара, придумавшего для оформления входов в парижское метро свое начертание букв, органично вписавшихся в общую композицию. Эстетика ар нуво избегала, насколько это было возможно, прямых, ровных букв. Их линии плавно закруглялись, а в местах пересечений обвивались усиковыми плетениями. Цель состояла в том, чтобы буква как можно меньше говорила о технике печати, о своем механическом воспроизведении. Образцом служила каллиграфия Востока: писец в Японии и Китае имел право переделывать начертание иероглифов, не меняя их смысла, вносить свою индивидуальность в работу кисточкой. Включая в гравюры на дереве строки стихотворений или эссе и делая их благодаря изысканной каллиграфии эстетически привлекательными, японское искусство продемонстрировало Западу, сколь удачно могут быть объединены текст и рисунок. В то время как многие художники ар нуво, чтобы удовлетворить своих заказчиков, придумывали образцы букв для индивидуального использования, Грассе пошел дальше и создал в 1898 г. набор типографских литер – первый шрифт ар нуво, облегчивший новому искусству проникновение в массовое художественное производство. Примеру Грассе последовал Отто Экман, создавший в 1900 г. литеры с утяжеленным, более рельефным очком, характерным для австро-германского «югендстиля».

В Англии верность многих художников идеалам «Движения искусств и ремесел» мешала проникновению изогнутых линий в искусство графики. В рисунках и иллюстрациях Уолтера Крейна обыгрывается порой динамичная изогнутая линия, но и он в дальнейшем отказался от нее. И все же, несмотря на столь неблагоприятные условия, именно Англия в 1890-е гг. дала миру и новому искусству крупнейшего его графика и иллюстратора. Речь идет о гениальном Обри Бердслее, чья карьера началась в 1893 г. с иллюстраций к «Смерти Артура» для кельмскоттской типографии Уильяма Морриса. Результаты труда художника просто оскорбили Морриса, справедливо усмотревшего в его стилистике прямую противоположность тому, что отстаивал в искусстве он сам, и это привело к весьма язвительной полемике. Стиль ар нуво получил в творчестве Бердслея свое глубоко индивидуальное воплощение. В оформлении страницы он предпочитал асимметрию, а почерпнутые в растительном мире детали стилизовал настолько, что они обретали нарочито искусственные, вычурные формы. Динамизм его композициям придавали длинные непрерывные изогнутые линии, и что важно подчеркнуть – он порой чрезмерно увлекался обыгрыванием драматических контрастов пустых черно-белых пространств. Бердслей черпал вдохновение из тех же источников, что и другие художники ар нуво: Восток, средневековое искусство, не переставший восхищать его XVIII в., а также раннее Возрождение, к декоративным приемам которого он постоянно возвращался. При всем том работы Бердслея оригинальны, и вдохновлялись они его особым восприятием литературы и обостренной чувствительностью человека физически ущербного и болезненного. Декадент-



Еще одна иллюстрация Обри Бердслея к «Смерти Артура». Эротика рисунков Бердслея шокировала английскую публику, его стиль долгое время не находил одобрения у англичан.

ский привкус его времени очаровывал Бердслея; очень показательны в этом смысле его иллюстрации к «Саломее» Оскара Уайльда, в которых воссоздан мир грубо извращенной чувственности, мир художественно изысканный, экзотичный, окрашенный подчас безжалостной иронией. Денди конца века с его нарочитой аморальностью был запечатлен Бердслеем и Уайльдом.

Мир рисунков Бердслея отражал во многом его самого, вместе с тем он породил немало подражателей в Европе и Америке. Черное, белое и вдобавок обильно орнаментированные фрагменты, словно висящие в пустом пространстве, – техника необыкновенно выигрышная и притом экономная, которую нетрудно копировать. Многие имитации Бердслея были откровенно вторичны, однако его стилистику можно было воспринять и более осмысленно – как элемент обширного замысла; так, в графических работах «Группы четырех» из Глазго она сочеталась с искаженными формами, характерными для Яна Тооропа, и стилизованными кельтскими мотивами, что давало оригинальный результат. Как и работы любого иллюстратора, произведения Бердслея имели широкое распространение, поскольку, помещенные в книгах и журналах, они легко транспортировались и имелись во многих экземплярах. Это относится прежде всего к журналам «Yellow book», органу английских декадентов, и «Savoy Magazine», в которых сотрудничал Бердслей. Умер художник в возрасте 26 лет от туберкулеза.

Художники ар нуво произвели революцию в том, что касалось шрифтов и иллюстраций, но оставались еще переплеты. Великолепно оформленные страницы помещались зачастую в очень некачественные переплеты, что заставляло людей состоятельных заказывать их отдельно, и их запросы удовлетворяли мастера кожаных переплетов, число которых росло. «Саламбо» Флобера, эта причудливая историческая фантазия, дала материал для самого эффектного из переплетов, эскиз для которого сделал Виктор Пруве, а эмалевые декоративные уголки – Камиль Мартен. Обложка варьирует характерный для ар нуво набор: взвихренные покрывала, свернувшиеся кольцами змеи, длинные распущенные волосы обнаженной Саламбо, рыба, языки пламени, насекомые – и все это подано в виде ярких, насыщенных цветовых пятен.

Широкое распространение плаката в XIX в. открывало художникам-графикам совершенно новые перспективы. В конце века плакат стал предметом моды, у него были свои собиратели и свои галереи, при этом коммерческая сторона как бы не обсуждалась, а акцентировалась художественная значимость плаката. Подобную ситуацию породили в 1870–1880-е гг. во многом новаторские работы Жюля Шере. Шере отверг традиционную модель плаката, предполагавшую максимум буквенной информации, разбавленной кое-где картинками, предложив взамен крупную, яркую, бросающуюся в глаза фигуру и очень скупой текст, относящийся к предмету рекламы. Целью Шере было добиться максимального воздействия плаката, поскольку он понимал, что у плакатов есть немало конкурентов в борьбе за внимание прохожих на улице. Художник вынужден прибегать к упрощениям: цвет бьет в глаза, формы плоски и незамысловаты, а динамика достигается за счет активного линейного элемента композиции. Веселые, танцующие девушки на плакатах Шере одинаково нравились художникам и дизайнерам и предвосхитили «упрощенческие» тенденции в ар нуво. Линия же оставалась у него прерывистой и не вполне четкой, как у импрессионистов, и только Эжену Грассе удалось создать настоящий плакат в стиле ар нуво, соединив четко выраженную контурность и текучую линию. Фигуры на плакатах Грассе по манере исполнения явно перекликались с его же изделиями из цветного стекла. Центральным образом в прикладной графике ар нуво – и в работах Грассе – стала задумчивая стройная девушка, чьи длинные волосы и свободные одежды обретали причудливые динамичные контуры.

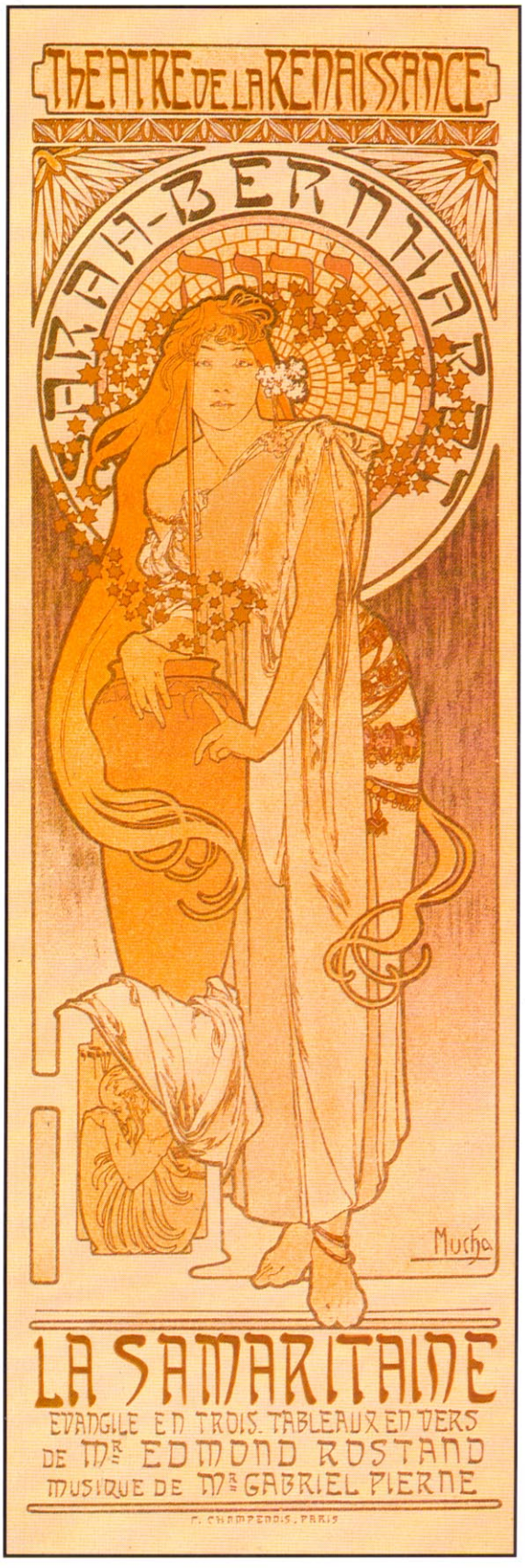
Присущее Грассе чувство художественной целостности, крайне прихотливая стилизация, равно как и более сдержанная, более утонченная, чем у Шере, цветовая гамма больше импонировали ценителям искусства, чем жизнерадостные, неусложненные типажи на плакатах Шере, и стали основой, на которой совершенствовалось искусство плаката времен ар нуво. Самым известным после Грассе его представителем был художник Альфонс Муха, чех по национальности, пребывавший в безвестности, пока не сделал первый свой плакат для Сары Бернар, впервые выступившей тогда в пьесе «Жисмонда», и не проснулся после этого знаменитым. Сара Бернар и

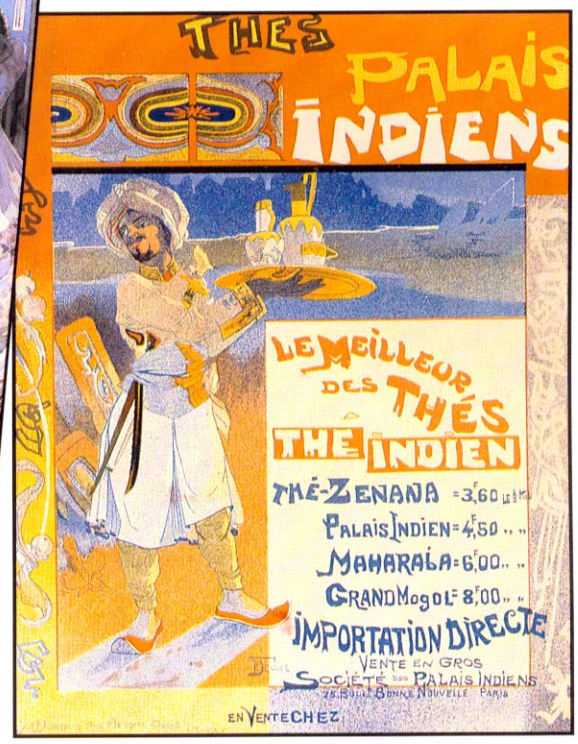
«Аперитив Дюбонне». Рекламный плакат, выпущенный студией Жюля Шере, строится на одном ярком, выразительном образе, текст сокращен до минимума.

«Самаритянка». Плакат-афиша Альфонса Мухи. Рекламируя пьесу, написанную для Сары Бернар, Муха очень удачно стилизует в духе ар нуво буквы древнееврейского алфавита.

дальше покровительствовала Мухе как автору своих плакатов, а также ювелирных изделий для сцены, которые начал изготавливать по эскизам Мухи Жорж Фуке. Принципы, из которых исходил Муха в своей деятельности плакатиста, оказались очень плодотворными для него: он сузил и вытянул плакат, что придало ему элегантность; он изображал всегда одну женскую фигуру и, как правило, в полный рост; композиция сводилась к сочетанию нескольких простых форм, а вся поверхность листа разрисовывалась сложным узором и орнаментом. Приглушенность тонов и значимость декоративных деталей требуют внимательного рассматривания плакатов Мухи, что отличает их от произведений Шере с их художественной прямолинейностью. Муха заимствовал декоративные элементы из самых разных источников, мастерство его проявилось помимо прочего и в том, что эти элементы обретали у него некую экзотичную однородность и звучали при этом вполне современно. Единственное влияние, о котором художник открыто заявлял, не указывая его специфики, – это влияние народного искусства его родной Чехии. Его действительно труднее обнаружить, чем другие, более узнаваемые источники: японские гравюры, арабский и мавританский декоративный орнамент, византийские мозаики, романские и кельтские декоративные плетенки, не говоря уже о влиянии его современника Грассе. В более слабых работах Мухи эти разнородные элементы образуют нечто вроде коллажа в стиле ар нуво, но есть у него и такие работы, где они искусно объединены, при этом связующим декоративным моментом могут быть, например, женские волосы или вполне реалистично воспроизведенные цветы и листья. 1890-е гг. были чрезвычайно продуктивными для Мухи. Помимо престижных плакатов-афиш, посвященных спектаклям и выставкам, он сделал по заказу множество рекламных плакатов и продолжал создавать работы, тему и сюжет которых придумывал сам. В них настойчиво варьировались изображения едва прикрытых одеждой представительниц слабого пола, пока эти возбуждающе-стыдливые барышни, именовавшиеся «Весна», «Музыка» или «Ночь», не превратились в откровенных соблазнительниц. Вполне в духе времени они наделены томной грацией и неброской красотой.

Более рафинированную чувственность воплощают элегантные и вполне одетые дамы в графических работах Жоржа де Фера. Оформленные им интерьеры являют собой утонченные образцы стиля ар нуво, приближающиеся к простоте классицизма XVIII в., убранные богато, но с чувством меры. Прежде чем де Фер (его настоящая фамилия по отцу-голландцу ван Слютерс) стал работать у Сэмюэла Бинга и увлекся символистской живописью, он брал уроки у Шере. Его графические произведения излучают «витальность», заставляющую вспомнить Шере, в своих декоративно-прикладных работах он более самостоятелен. Как и Грассе, де Фер считал основой графики выразительную линию, но в его работах было гораздо больше жизни. Его летящая вниз линия и пристрастие к уродливым гротескам и чрезмерно преувеличенным де-





ГРАФИКА

СЛЕВА
сцена в интерьере. Гуашь. Работа Жоржа де Фера. Драматическая сцена, развертывающаяся в антураже ар нуво, с мебелью в стиле того времени и тщательно выписанным женским костюмом, очаровавшим де Фер, как и Бердслея.

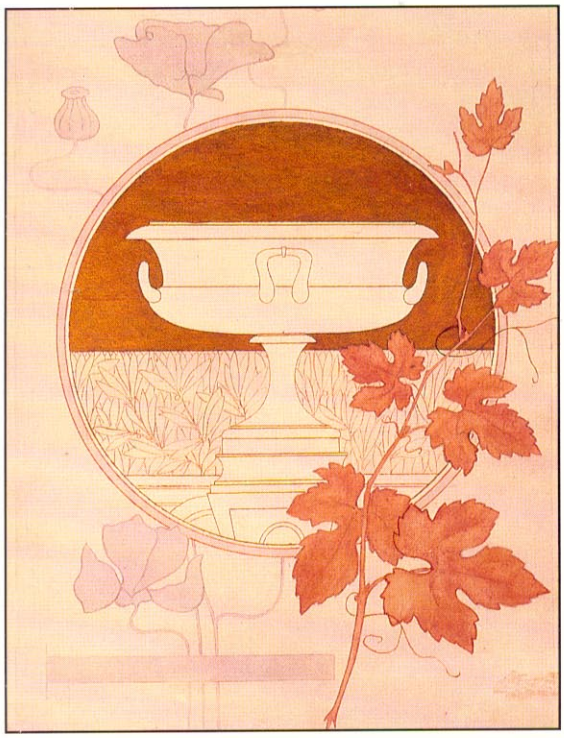
СПРАВА
«Чай "Palais Indiens"». Плакат Жоржа де Фера. В ранних работах де Фера воспринимал мир почти так же просто и радостно, как и его учитель Шере. Комически осмысленные восточные мотивы свидетельствуют об изобретательности де Фера-графика.

талям в костюме персонажей обнаруживают сильное влияние Бердслея, что заметнее всего проявилось в иллюстрациях к роману Марселя Швоба «Врата сновидений». Де Фер, как и Бердслей, больше занимался книжными и журнальными иллюстрациями и обложками, чем рекламной деятельностью. Его плакаты связаны с галереями и выставками, где демонстрировались произведения, созвучные его собственной манере. Женщина на этих плакатах обычно в меховом манто и шляпе, это воплощенная леди, сдержанная, утонченная, имеющая много общего со своей английской кузиной в работах Бердслея.

Живший в Голландии Ян Тооропе демонстрировал схожую с де Фером псевдомистическую символистскую живописную манеру. Его художественные образы соединяли модный эротизм и оккультную таинственность с удлиненными, слегка искаженными формами театра теней острова Ява. В 1895 г. появился плакат Тоорпа, рекламирующий делфтское арахисовое масло для салата. Некоторым может показаться неожиданным внезапное обращение такого художника к рекламе, но это вполне в духе эстетики ар нуво. В своих живописных работах Тооропе был гораздо более декоративен, чем того требовали их странные сюжеты, зато это вполне годилось для коммерческой графики. С другой стороны, в рекламном плакате Тоорпа нетрудно разглядеть стилистическое сходство с живописным авангардом, сходство, которое искусство плаката по-своему демонстрирует во все времена. Плакат Тоорпа способствовал успеху ар нуво в стремлении достичь определенного синтеза искусств и повысить художественную ценность того, что раньше считалось всего лишь средством информации. Волосы двух женщин, изображенных на плакате, закручиваются над их головами, и эти линии заполняют почти все свободное пространство на плоскости, подчиняя композицию единому завораживающему ритму.

Творческая бескомпромиссность автора сближает плакат Анри ван де Велде «Тропон», единственный его эксперимент в этой области, с рекламой делфтского масла. Будучи рекламой пищевого концентрата, плакат этот – прежде всего самостоятельная художественная композиция со словом «Тропон» в центре, не делающая уступок коммерции и в то же время безусловно броская и запоминающаяся. Плакат по праву может быть причислен к произведениям абстрактного искусства, и его художественная значимость не оспаривалась ни тогда, ни теперь. Ван де Велде принципиально отвергает копирование какой-либо взятой у природы детали, как это было у Мухи или Галле. Он оперирует формами, наводящими на мысль о росте или течении, но без всякой конкретной «привязки». Художественные идеалы, от которых не отступал ван де Велде, включая и этот, плюс его социалистические симпатии вряд ли бы обеспечили ему коммерческий успех как плакатисту. Ему недоставало умения Мухи эксплуатировать до бесконечности одну и ту же выигрышную тему, поэтому «Тропон» остался единственным, хотя и блестящим примером его работы в жанре плаката. Оставаясь в рамках стиля ар нуво, он, как выдающийся график, сосредоточился на линии, но в других видах искусства. Впервые он попробовал себя в области станковой графики, когда поправлялся после пережитой им в 1889 г. депрессии, заставившей отказаться от карьеры живописца. Графика стала нитью, которая связала

LA PLUME
REVUE BI-MENSUELLE ILLUSTRÉE 15 FRANCS PAR AN
31, Rue Bonaparte, PARIS
SALON des CENT - BIBLIOTHÈQUE ARTISTIQUE et LITTÉRAIRE
Mucha



ван де Велде с «Движением искусств и ремесел», с идеалами Морриса, перевернувшими всю его жизнь, направленную теперь на выполнение общественной миссии – повышение художественных требований в любой области оформительского и прикладного искусства.

Печатная продукция имела широкую сферу обращения, и американцам поэтому легче всего было познакомиться со стилем ар нуво именно в области книжно-журнальной графики. С другой стороны, Эжен Грассе делал в начале 1890-х гг. обложки и иллюстрации для американских журналов «Harper's Bazaar» и «Century Magazine», оказав существенное влияние, в частности, на Луиса Рида, выпустившего первый плакат в 1890 г. и продолжившего затем свою деятельность в Париже. Рид работал в манере Грассе, он оформил один из выпусков престижного альбома «Estampe Moderne», посвященного тогдашней французской гравюре. Вернувшись в Америку, Рид с успехом использовал стилистические заимствования у Грассе в собственных плакатах и журнальных иллюстрациях. Уилл Брэдли работал в Чикаго и был самоучкой, не вкусившим плодов общения с Европой. Как и большинство американских художников-дизайнеров, он воспринял стилистику «Движения искусств и ремесел», однако в своих иллюстрациях он ориентировался на раннего Бердслея, иллюстратора «Смерти Артура». Брэдли использовал текучую линию ар нуво, разделявшую, как у Бердслея, черные и белые плоскости, сохранив при этом свежесть и естественность, практически отсутствующие в поздних творениях Бердслея. Успех его работ позволил ему выпускать время от времени номера журнала с громким названием «Bradly: His Book».

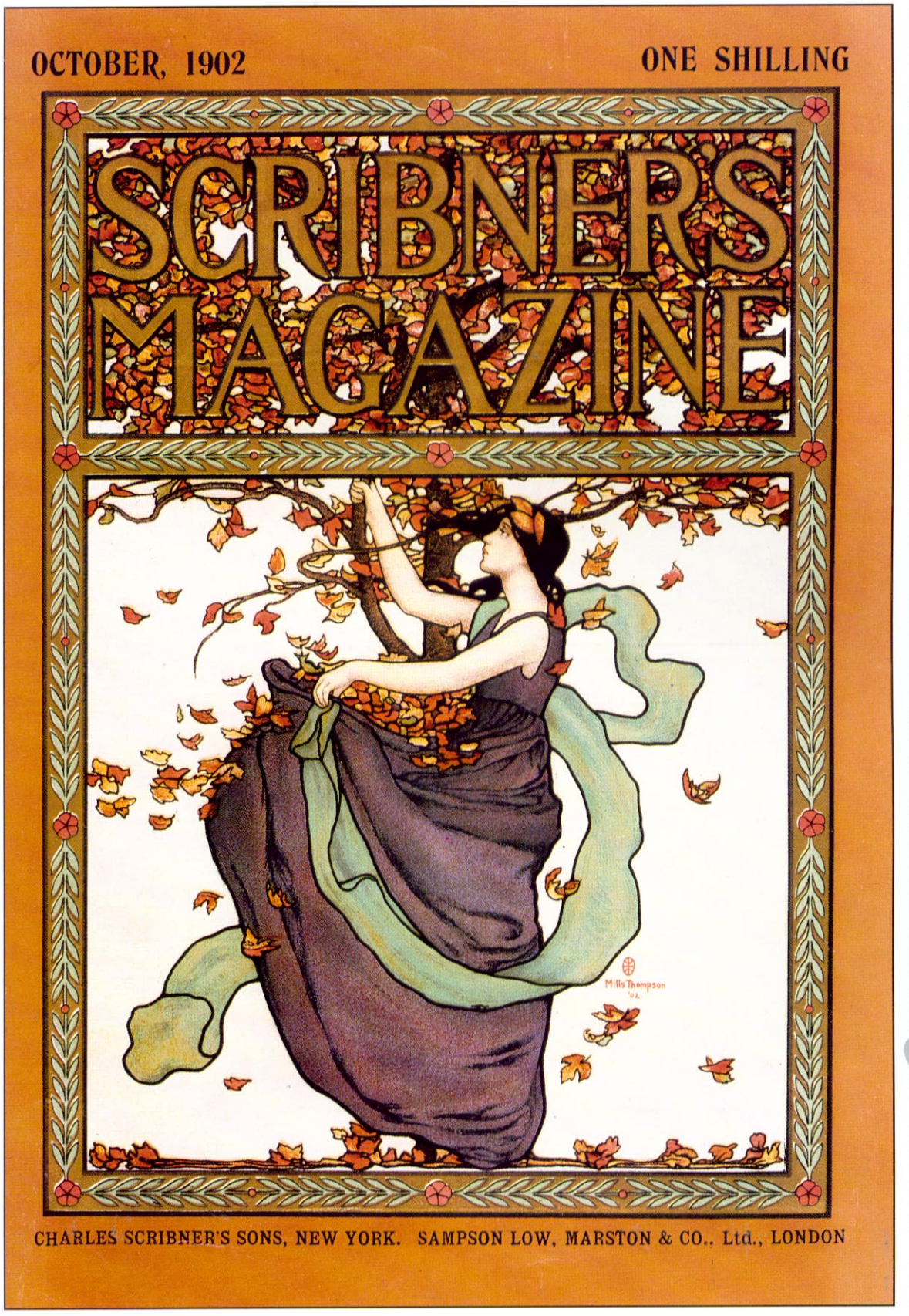
СЛЕВА: *«Перо». Календарь работы Альфонса Мухи. Волосы как элемент орнамента – характерный прием Мухи. Стоит отметить также ювелирные украшения, свидетельствующие о его сотрудничестве с ювелиром Фуке, и египетские мотивы в знаках зодиака.*

В ЦЕНТРЕ: *обложка книги работы Коломана Мозера. Растительные детали и строгая элегантность композиции типичны для произведений венского Сецессиона.*

СПРАВА ВВЕРХУ: *рекламный плакат для издания романа Виктора Жоза «Королева радости». Работа Анри де Тулуз-Лотрека. Под влиянием Шере художник продолжает упрощать язык плаката, оперируя теперь отчетливыми цветовыми плоскостями.*

ВНИЗУ: *делфтское салатное масло. Плакат Яна Тооропа. Даже арахис в левом верхнем углу выглядит – в полном соответствии с эстетикой ар нуво – пугающе живым существом, очень напоминающим амебу.*

«Монако – Монте-Карло». Рекламный плакат Альфонса Мухи. Намереваясь рекламировать поездки в Монако по железной дороге, художник в действительности все внимание уделяет вычурным цветочным арабескам и фигуре замершей в ожидании девушки.

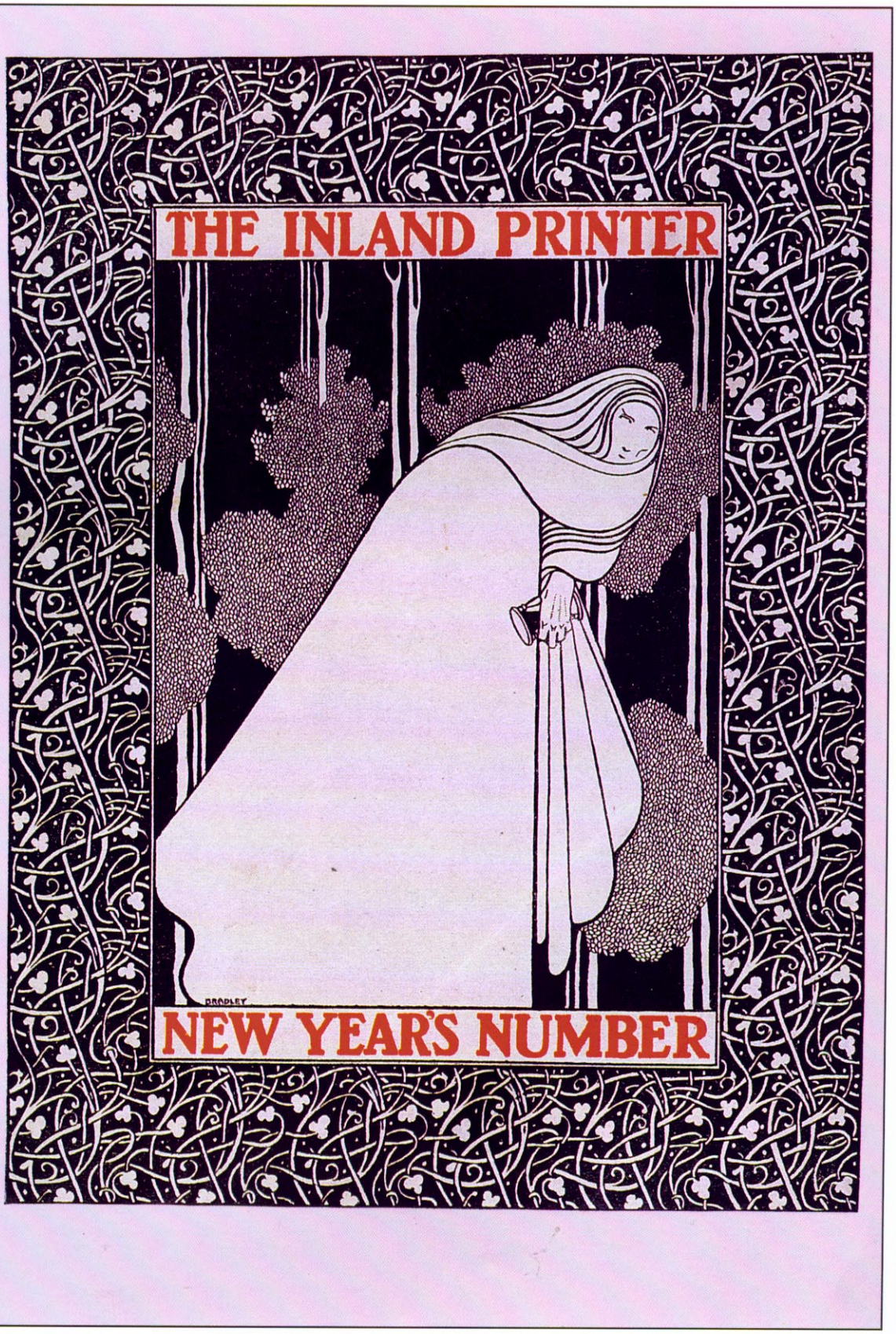


ГРАФИКА

Обложка журнала «Scribner's Magazine». Оформление Милза Томпсона. Один из многих нерегулярно выходивших журналов, графическое оформление которого способствовало распространению стиля ар нуво.

СЛЕВА: *Обложка журнала «The Inland Printer». Оформление Уилла Брэдли. Стиль оформления свидетельствует о сильном влиянии Обри Бердслея.*

СПРАВА: *«Велосипеды фирмы "Гриффитс"». Рекламный плакат Терье. Следуя принципам Альфонса Мухи, Терье сосредоточивается на грациозной фигуре девушки, словно летящей на велосипеде, изображение которого почти отсутствует.*



CYCLES & ACCESSOIRES
GRIFFITHS
MARQUE DÉPOSÉE
G
J L TD C
C
The JOHN GRIFFITHS-CYCLE CORPORATION Limited
PARIS - 45 AVENUE DE LA GRANDE ARMÉE

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

СЛЕВА НАПРАВО:
дворец Стокле архитектора Йозефа Хоффмана. Еще один пример, подтверждающий переходный характер стиля Хоффмана, двигавшегося от ар нуво к ар деко.

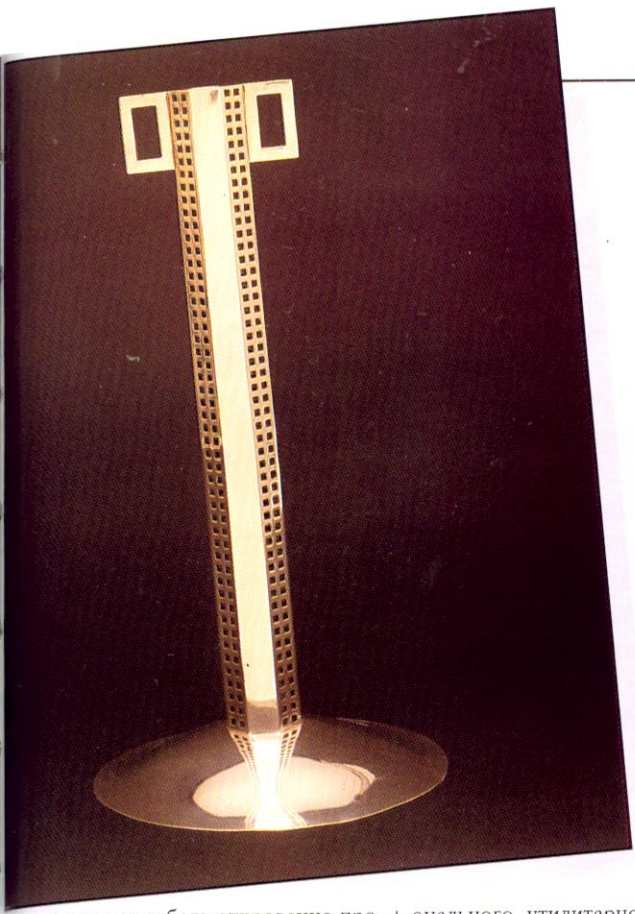
Йозеф Хоффман. Ваза. Строгие прямые линии вазы свидетельствуют, что автор выходит за пределы ар нуво.

Электрический чайник. Стилистика работ Петера Беренса, одного из ведущих немецких дизайнеров эпохи ар нуво, стала больше удовлетворять требованиям рациональной простоты.

Короткий, всего полтора десятилетия, период господства ар нуво отнюдь не умаляет его важности в истории искусств. О критерии художественности применительно к повседневному быту людей впервые заговорил Уильям Моррис, в годы ар нуво идея эта стала господствующей. Она остается актуальной и сегодня, учитывая роль дизайнера в промышленности, отвечающего за внешний вид повседневных вещей. В то же время некоторые приметы стиля модерн воспринимаются сейчас как устаревшие: обилие растительных мотивов в декоре, предпочтение ручной отделки изделий, тенденция маскировать промышленную природу исходных материалов, облекая их в растительные формы, – все это не отвечает требованиям современного дизайна. Традиция и новаторство, наука и природа вступали в конфликт уже в рамках стиля ар нуво, и при общей стилистической однородности, какую он демонстрировал, существовали серьезные различия в ориентации художников. Во Франции ар нуво был сосредоточен на декоре в не меньшей степени, чем на конструктивном решении, и отличался орнаментальностью, заимствуя художественные формы у природы и воздавая должное искусству XVIII в. Этот стиль представляла Школа Нанси и парижские дизайнеры по интерьеру, а также В. Орта, Я. Тооропп, Г. Обрист, А. Эндель, Л. К. Тиффани. Существовало и другое направление, более рационалистичное, уделявшее преимущественное внимание конструкции и функциональному назначению, а также социальной роли искусства и художника. Представителями этого направления ар нуво были А. ван де Велде, Р. Римершмид и П. Беренс.

В работах ван де Велде и дизайнеров Австрии и Германии осуществился постепенный переход от ар нуво к формам XX в., они стали первыми, в чьем творчестве реализовался стиль новой эпохи. У истоков этого процесса стоял Ч. Р. Макинтош и его Художественная школа Глазго, за ними последовали участники венского Сецессиона и Венской мастерской. Мы уже показали, что Макинтош вписал гнутые линии ар нуво в строгие, удлиненные вертикали и плоскости собственных архитектурных проектов и мебельных форм. В мебели он предпочитал естественным цветам и фактуре древесины ровные черно-белые поверхности. Творчество Макинтоша, наделенное характерными чертами стиля ар нуво, намечало в то же время один из возможных вариантов его эволюции, а именно отказ от бесконечного умножения все более изощренных форм.

В Вене возрождение ремесел началось с некоторым опозданием. Венская мастерская, объединившая мастеров прикладного искусства, образовалась только в 1903 г., через 20 лет после первых новаторских работ А. Макмердо. Возглавившие эту группу Й. Хоффман и К. Мозер были покорены четкостью линий, определявшей стилистику Макинтоша, и пригласили его в Вену для участия в проводившейся ими выставке. Члены Венской мастерской полностью поддерживали стремление модерна к синтезу искусств и к идеалу высокохудожественных ремесел, но их собственные произведения бесспорно изысканные и «стильные», тяготели больше к прямым линиям, чем к причудливым изгибам ар нуво. Не было у них и увлечения растительными формами, листьями и цветами в декоре. Дворец Стокле в Брюсселе, главный из заказов, полученных Венской мастерской, был построен по проекту Хоффмана, отделкой интерьеров занимались его коллеги. Дворец имеет уже мало общего со стилистикой ар нуво, вдохновлявшей поначалу венских дизайнеров. Мозаичное панно, оформляющее фриз столовой, выполнено художником Густавом Климтом в сугубо декоративной манере, в то



же время мебель откровенно простая и прямая, как и все предметы фурнитуры. Внешний вид здания сохраняет свойственную ар нуво асимметричность, венчает его несколько вычурная башенка, в остальном же формы здания строги и сдержанны, стены освобождены от декора. Нечто подобное наблюдалось и в Париже, где такие дизайнеры, как Эжен Гайяр, Колонна и де Фер, проектировали мебель более простых и спокойных, чем раньше, форм. При этом они настойчиво основывали свои проекты на образцах мебели XVIII в., демонстрируя попытку реанимации исторических стилей. Приобщение ар нуво к современности продолжалось – уже в новых архитектурно-художественных формах – в работах австрийских и немецких архитекторов и дизайнеров.

Существенное влияние на эволюцию немецкого «югендстиля» оказал Анри ван де Велде. В результате его приездов в страну, лекций и публикаций идеи рационального, утилитарного дизайна нашли немало последователей. В 1899 г. великий герцог Гессенский Эрнст Людвиг решает организовать на холме Матильды в Дармштадте колонию художников и дизайнеров. Среди приглашенных были ученик ван де Велде Петер Беренс и приехавший из Вены Йозеф Ольбрих. В Дармштадте Беренс начал в своих работах трансформировать стилистику ар нуво, делая ее более простой и функционально оправданной. Беренс и Римершмид сыграли большую роль в создании в 1907 г. немецкого Веркбунда, объединения художников и дизайнеров, признававших, как и все представители ар нуво, единство искусств и ремесел с той существенной разницей, что они не исключали и использование возможностей крупного машинного производства и промышленного дизайна. Этот поистине революционный поворот объясняет назначение Беренса главным художником-дизайнером такого немецкого гиганта, как «Всегерманская электрическая компания» (AEG). Как дизайнер он отвечал за все, начиная от внешнего вида продукции до каталогов и архитектуры фабричных зданий. Он стал первым по-настоящему современным промышленным дизайнером XX в. и первым архитектором, которому пришлось серьезно заняться промышленной архитектурой. Универсальность, которой он во многом был обязан ар нуво, сделала его готовым к решению этой ответственнейшей задачи; с другой стороны, жест главы компании AEG Пауля Йордана, предложившего Беренсу этот пост, выдавал человека просвещенного и укреплял связь дизайна и индустрии, наметившуюся в Германии еще в годы ар нуво.

Сам ван де Велде переехал в 1901 г. в Веймар по приглашению великого герцога Саксен-Веймарского Вильгельма Эрнста, решившего для того, чтобы повысить уровень дизайна, организовать в Веймаре мастерские, откуда выходили бы изделия самого высокого качества. К 1907 г. эти мастерские стали уже государственной школой прикладного искусства, руководил которой ван де Велде. Веймарской школе суждено было в годы первой мировой войны перерасти в высшую школу строительства и художественного конструирования «Баухауз», влияние которой на становление и развитие художественного конструирования в XX в. уникально. «Завитушки» ар нуво, равно как и его декоративность, в начале века быстро сошли на нет, зато подчеркивание важности качественного дизайна в художественном производстве, воспитание в художнике еще и дизайнера продолжали влиять на облик окружающей человека материально-бытовой среды.

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

Амалиенбург 20–21
Архитектура 29–47

Бакаловиц Ричард 97
Балат Альфонс 32
Балл Хенрик 22
Барселона
  дом Батло 38, 40–41
  дом Висенс 64
  дом Мила 40–41, 43, 64
  особняк Гуэля 35–36
  парк Гуэля 37–39
  Саграда Фамилиа 40–42, 47
  Санта Колома де Сервелье 39
«Баухауз» 125
Бердслей (Бердсли) Обри 97, 112–114, 117
Беренс Петер 30, 68, 124–125
Бернар Сара 76–77, 114, 116
Берн-Джонс Эдвард 19
Биго Александр 101, 103
Бинг Сэмюэл 8, 11, 22, 54, 57, 68, 94, 106
Бонвалле Люсьен 77
Брайтон
  вокзал 30
Брокар Жозеф 86
Броши 75, 80–81, 83
Брэдли Уилл 119, 122
Брюссель
  гостиница «Сольве» 31, 33, 42
  дворец Стокле 124–125
  дом Тасселя 30, 32–33
  дом ван Этвелде 33, 64
  Музей Орта 33, 61, 64–65
  Народный дом 33
Бугатти Карло 60
Буфеты 51, 55
Буффало 55
  Гаранти-билдинг 47

Вагнер Отто 43–46
Вазы 86, 88–89, 92, 99, 101, 103–107, 124
Валлен Эжен 52–55, 94
Вальтер Альмерик 89
Вевер Анри 77
Вевер Поль 77
Веймар 125
Велде Анри ван де 25, 30, 81, 94, 109, 117, 124–125
Вена
  здание Сецессиона 44–45
  «Майоликовый дом» 44–45
  почтовое отделение Сберегательного банка 45–47
  станции 44–45
Венская мастерская 44, 124
Венский Сецессион 42–44, 60, 124
Вешалка для пальто 71
Виолле-ле-Дюк Эжен 19, 21, 30–31, 34–35
Витражи 19, 94–95
Вольферс Филипп 70, 77, 82
Всемирная выставка в Лондоне (1851) 11, 14, 19, 30
Всемирная ярмарка в Чикаго (1893) 107
Вюртембургская металлообрабатывающая фабрика (WMF) 68

Гайяр Люсьен 68, 77
Гайяр Эжен 30, 54–55, 125
Галле Эмиль 24, 50–53, 86–91, 93–94, 100, 104, 111
Гаррах фон 97
Гауди-и-Корнет Антонио 15, 30, 34–44, 64
Гилберт Альфред 69, 72
«Гильдия века» 18–19, 44, 54
«Гильдия ремесленников» 81
Гимар Гектор 15, 30, 34–35, 38, 44, 57, 64, 94–95, 104, 113
Глазго 21, 41, 66, 68, 86, 124
  Чайная комната на улице Ингрэм 59
Гобелен 8
Гоген Поль 25–26, 103, 110
Гончарная мастерская колледжа Ньюкомб 107
Готика, готический стиль 19, 21, 30, 32, 34, 41–42, 55, 94, 111
Грассе Эжен 30, 77, 95, 101, 110–114, 119
Графика 109–123
Гребни 64, 83
«Группа четырех» 41, 58, 66, 81, 114
Грюбер Жак 54, 89, 96
Гуэль Эусебио 35–36
Гюисманс Шарль 24

Дальпейра Адриен-Пьер 101
Даммуз Альбер 101
Даммуз Эдуар 104
Дармштадт 125
Даум Антуан 89
Даум, братья 89–91, 94
Даум Огюст 89
«Движение искусств и ремесел» 18–19, 34, 43, 64, 81, 86, 94, 100, 113, 119
Дега Эдгар 26
Декоршман Франсуа Эмиль 89
Делаэрш Огюст 101, 103–105
Дени Морис 25, 111
Дестап 76
«Джемс Купер и сыновья» 86
Доут Таксиль 106–107
Дрессер Кристофер 68, 86–87, 101–102

Жанре Поль 103
Женская фигура 8, 70, 72, 77, 94
Живопись 25–26

Заколки для волос 78, 82

Изделия из металла 63–73
Изразцы 102
Искусство книги 110–114

Йорк
  кафедральный собор 19

Каллиграфия 113
Карабен Руперт 70
Кардейлак Эрнест 77
Карье Жан 99, 103
«Кастель Генриетта» 34
Кельтское искусство 13, 21, 42, 63, 66
Керамика 99–107
  глиняные изделия из Миссури 107

Китайские мотивы 100, 113
Климт Густав 25–26, 44, 124
Книжная иллюстрация 18, 110–123
Колонна Эдуар 54, 57, 68, 77, 100, 106, 125
Кольца 80
Коробки (шкатулки) 66–67
Кофейные сервизы 72
Крейн Уолтер 18, 113
Кристалл-палас 11
Крос Анри 89
Кувшины 88

Лаборд Леон де 19, 21
Лалик Рене 34, 69, 76–82, 91
Лампы 91–94
Ларш Рауль 70
Левейе Эрнест 90
Леви-Дюрмер Люсьен 77, 104
Либерти Артур 22
«Либерти», магазин 11, 22, 66
Лимож 104, 106
Льюис Эдгар Гарднер 106–107

Мажорель Луи 34, 49, 52–53, 94, 103
Макдональд Маргарет 59, 66
Макдональд Фрэнсис 66
Макинтош Чарлз Ренни 21, 30, 41–43, 58–60, 66–67, 124
Маклафлин Мери Луиз 107
Макмердо Артур 18, 25, 30, 54–55, 112
Малларме Стефан 24
Мане Эдуар 111
Мартен Камиль 114
Мебель 49–61
Мейер-Грефе 68
«Менье», шоколадная фабрика 30
«Мессье», мастерская 104
Минтон 102
«Миссионерский стиль» 55
Мозер Коломан 60, 119, 124
Монтескье Робер де, граф 76
«Моррис и К°» (Morris & Co) 15–16, 102
Моррис Уильям 7, 15–19, 22, 30, 34, 112–113, 119, 124
Муха Альфонс 77, 94, 114–117, 119–120
Мэнсон Джулия 81
Мюнхен 20–21

Наби, набиды 25
Нанси 21, 50–54, 68, 78, 86, 89, 100, 103, 124
  вилла «Анри Соваж» 34
Насекомые 8
Немецкий Веркбунд 125
Нимфенбург, дворец 20
Ножи 64
Нокс Арчибальд 63, 66, 80

Обрист Герман 8, 21, 124
Обьоль Гюстав 107
Ольбрих Йозеф Мария 43–45, 60, 68, 125
Орта Виктор 15, 30–35, 38, 40, 42, 61, 64–65, 95, 124

Париж 34, 54, 77, 100–101, 125
  Всемирная выставка (1878) 86
  Всемирная выставка (1889) 11, 31, 50, 86
  Всемирная выставка (1900) 7, 11, 54, 76
  «Кастель Беранже» 34, 64, 69
  метро 35, 64, 113
  Школа изящных искусств 21
  Эйфелева башня 29, 31
Педральбес, поместье 64
Переплетчики книги 112, 114
Периодика 9–11, 119, 121–122
Писатели, поэты 24, 88
Письменные столы 49, 55
Плакаты 114–119
Плюме Шарль 34
Повлони 97
Подвески 77, 82
Посуда 99–107
Прерафаэлиты 15, 19
Пруве Виктор 53, 68, 114
Птицы 8
Пюви де Шаванн Пьер 26

Растения 8
Редон Одилон 111
Рёскин Джон 7, 14–15, 19, 30
Ривьер Теодор 70
Рид Луис 119
Римершмид 125
Рипль-Ронай Йозеф 107
Робертсон, семья 107
Робино Аделаида 104
Роден Огюст 69
«Роквуд», мастерская 107
Рококо 20–21
Рольфс Чарлз 55
Россетти Данте Габриел 19
Руссо Эжен 89–90

Салливен Луис 46–47
Свод 21
Севр 101, 104, 106–107
Сент-Арман-ан-Пюизе 103
Сент-Луис Уэйнрайт-билдинг 47
Сёра Жорж 26
Сесил Дэвид 19
Символизм 24–25, 32, 110
Скульптура 69–70
Статуэтки 69–70, 72, 94
Стекло 85–97
«Стиль Либерти» 11, 55
Столы 49–51, 55, 57, 59
«Студиостиль» 11
Стулья 49, 55, 57–59

Терье 122
Типография 112–113
Тиффани Луис Комфорт 23, 54, 81, 85, 92–95, 104, 124
Томпсон Миллз 121
Тооропп Ян 23, 66, 114, 117, 119, 124
Тулуз-Лотрек Анри де 26, 119
Турецкие мотивы 23
Туринская выставка (1902) 60

Уайльд Оскар 24, 100, 114
Уайтвик, поместье 16, 18
Уилсон Мэриан 68
Уистлер Джеймс Эббот Мак-Нил 24, 100

Уэбб Филипп 30

Фализ Андре 77
Фейатр Эжен 70, 77
Фер Жорж де 54, 57, 68, 70, 97, 100, 106, 116–117, 125
Филадельфийская выставка столетия (1876) 107
Флобер Гюстав 114
Фуке Жорж 77, 81, 83, 116

Хёнтшель Жорж 54, 103
Хиросигэ 23
Хоффман Йозеф 43–44, 57, 60, 69, 72, 124
Художественная школа Глазго 21, 42, 48

«Хэвиленд», мастерская 101, 103
«Хэндел и К°» (Handel & Co) 93
Чайные сервизы, чайники 66, 68–69, 124
Чаши 72, 88, 101
Челси, художественная керамика 107
Чикаго
  Аудиториум 47
  Гейдж-билдинг 47
  «Карсон, Пири и Скотт», универсальный магазин 46–47

Чаше 97

Шапле Эрнест 101, 103
Шарпантье Александр 69–70

Швоб Марсель 117
Шере Жюль 26, 114–117, 119
Шкафы 53, 61
Школа искусств Дугласа 66

Эдисон Томас 94
Эйфель Гюстав 31–32
Экман Отто 9, 113
Эндель Август 21, 124
Эшби Чарлз Роберт 72, 75, 81, 83

Ювелирное искусство 75–83
«Югендстиль» 11, 113
Юниверсити-Сити, мастерская 107

Японские мотивы 22–23, 42, 50, 59, 100, 113, 116

ИБ № 6956

Редакторы *Т. Гатова, В. Румянцев*
Художественный редактор *Т. Иващенко*
Технический редактор *Е. Мишина*
Корректоры *В. Лебедева, В. Пестова*

Сдано в набор 26.05.98. Подписано в печать 31.07.98.
Формат 60x90/8. Бумага мелованная. Гарнитура Classic Russian.
Печать офсетная. Условн. печ. л. 16,0.
Тираж 5000 экз. Изд. № 8655.

Лицензия ЛР № 020846 от 23 декабря 1993 г.
ОАО Издательство «Радуга»
121839, Москва, пер. Сивцев Вражек, 43.

Изготовлено в Великобритании

ПУТЕВОДИТЕЛЬ ПО СТИЛЮ

АР НУВО

ISBN 5-05-004662-9